

# O JORNALISMO LITERÁRIO

por

HÉRIS ARNT TELLES FERREIRA

Área Maior: Sistemas de Comunicação

Dissertação de Mestrado em Comunicação, apresentada à Coordenação de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Professora Doutora  
Nizia Maria de Souza Villça

Rio de Janeiro, 1. semestre de 1990

# S U M Á R I O

## 1 - INTRODUÇÃO

## 2 - A INFORMAÇÃO E A OPINIÃO NA HISTÓRIA DO JORNALISMO

### 2.1 - A crítica literária

### 2.2 - A informação nos Estados Unidos e Brasil

## 3 - UM JORNALISMO PARA AS MASSAS

## 4 - JORNALISMO LITERÁRIO NO BRASIL

### 4.1 - José de Alencar

### 4.2 - Um projeto para o Brasil

### 4.3 - Machado de Assis

### 4.4 - Concepções políticas de Machado de Assis

## 5 - O JORNALISMO LITERÁRIO NOS ESTADOS UNIDOS

## 6 - O FOLHETIM

### 6.1 - Charles Dickens

### 6.2 - Balzac

### 6.3 - Memórias de um Sargento de Milícias

## 7 - CONCLUSÃO

## 8 - BIBLIOGRAFIA

## 9 - NOTAS

### SINOPSE

No século XIX os escritores participaram ativamente da vida dos jornais, influenciando na forma e concepção de fazer jornal, criando o fenômeno do jornalismo literário. A literatura foi, em contrapartida, profundamente marcada por esta passagem dos escritores pela imprensa.

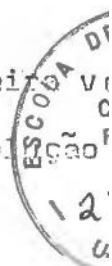
## 1- INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é estudar o jornalismo do século XIX, mostrando a influência dos escritores no jornalismo, e o efeito sobre a literatura desta passagem de escritores pela imprensa. A participação dos escritores como editores, articulistas, cronistas e autores de folhetim foi de tal ordem que podemos qualificar este período como do jornalismo literário.

O termo jornalismo literário, na acepção que damos neste trabalho, refere-se ao período que começa em meados de 1830 e vai até o final do século e que se caracteriza pela presença maciça de escritores na imprensa, melhorando a qualidade do texto, levando os jornais a grandes tiragens e criando um público para a literatura. A participação de escritores deu-se na forma da crônica, folhetim e publicações de contos e romances em capítulos. O jornalismo literário possibilitou um tipo de informação mais sutil sobre a sociedade, interferindo no próprio caminho percorrido pela literatura, e determinando o tipo de jornalismo do século XX - informativo e atraente.

O jornalismo literário não se refere à imprensa especializada em literatura, que foi um fenômeno que apareceu no século XVII e que perdura, hoje, nos jornais e revistas especializados em literatura, nos suplementos de livros e na crítica literária. Jornalismo literário é uma forma de conceber e fazer jornal que se desenvolveu no século XIX e que se caracterizou pela militância de escritores na imprensa, levando a literatura para as páginas dos jornais e a crítica sutil à sociedade e costumes.

O jornalismo literário aparece como uma terceira via entre o jornalismo informativo e de opinião. A evolução



da imprensa pode ser vista a partir de um movimento entre duas vertentes, a de opinião e a informativa. O jornalismo de opinião caracteriza-se pela crítica, pela tomada de posição, e o jornalismo que defende idéias políticas e filosóficas. Temos exemplos de grandes momentos desta imprensa na França com o jornalismo pró Saint-Simon, a imprensa da Independência nos Estados Unidos e a imprensa abolicionista no Brasil. Nas suas formas mais exacerbadas, o jornalismo de opinião se torna um jornalismo de acusação e detratção.

O jornalismo informativo, por outro lado, procura ter uma visão imparcial e objetiva dos fatos e, por isso, evita engajar-se em causas políticas. Em sua forma primitiva, nasceu com os fait-divers relatados nos Avisi do século XII, avançou nos períodos de guerra, quando emissários traziam as notícias que seriam impressas, e a objetividade dos relatos era imprescindível. Na história da imprensa a defesa da objetividade encobre um rígido controle dos poderes constituídos e das classes dominantes sobre a informação.

O jornalismo literário é esta terceira vertente que consegue através da ficção e da crônica fazer a síntese entre informação e opinião. Dickens cobria o Parlamento inglês, Machado de Assis o Senado brasileiro. Mark Twain passou por todos os setores de um jornal, Victor Hugo, Balzac e Zola passaram pelo jornalismo. Dostoiévski tirou Crime e castigo das páginas criminais dos jornais. Há mais informações nas crônicas políticas de Machado de Assis, Dickens e Seba Smith (Major Jack Downing) do que nas páginas exacerbadas, dos papers políticos. Através da ficção folhetinesca que não se pretendia informativa, nem declaradamente crítica, encontra-



mos a mais rica informação sobre o século XIX e a crítica profunda aos costumes da época.

No século XIX literatura e jornalismo são indissociáveis. Os maiores escritores do século XIX passaram pela imprensa e muitos, antes de se tornarem romancistas, foram jornalistas, como Mark Twain, José de Alencar, Dickens, Machado de Assis entre outros.

No Brasil o jornalismo literário foi particularmente importante porque o movimento editorial de livros era fraco, não existiam gráficas e os livros tinham que ser impressos em Portugal e Londres. Praticamente todos os escritores passaram pela imprensa: Aloísio de Azevedo, Raul Pompéia, Visconde de Taunay, Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Manoel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Euclides da Cunha entre outros.

Nos Estados Unidos por outras razões que serão aqui analisadas, apesar de ter havido um movimento editorial de livros bastante desenvolvido, os escritores americanos só tinham possibilidade de publicar suas obras através da imprensa. Na Europa, o jornalismo literário forjou uma nova literatura, mais ligada ao homem e suas reais agruras. Quase toda a obra de Dickens e Balzac foi originalmente publicada em jornais.

Partimos da hipótese de que o jornalismo literário é informativo. Analisaremos a situação do jornalismo em alguns países (poderíamos ter escolhido um número maior de países e escritores, uma vez que o fenômeno foi universal) para mostrar o grau de informação que o jornalismo literário do

século XIX nos legou, numa época em que o outro lado da imprensa era o jornalismo político, a crítica exacerbada, o achincalhe e a detração.

O trabalho fará uma análise do jornalismo literário no Brasil, estabelecendo um paralelo com o jornalismo francês, inglês e americano, para mostrar que a qualificação de jornalismo literário, para o século XIX, é pertinente e reflete um momento importante de aspiração à cultura das massas ascendentes. No Brasil com algumas diferenças substanciais, devido ao nosso retardamento no desenvolvimento social, tivemos um jornalismo literário ativo, que lançou os fundamentos do romance brasileiro, com José de Alencar; permitiu a produção de um romance picaresco como Memórias de um sargento de milícias, a porta de entrada do povo na literatura, e possibilitou o aparecimento de um dos maiores escritores brasileiros, Machado de Assis.

A metodologia do trabalho foi a pesquisa em fontes primárias e secundárias. A documentação histórica foi pesquisada em fontes secundárias, sobretudo nas obras de Georges Weill para a História do jornal na Europa, Edwin Emery para a História da imprensa nos Estados Unidos, e Nelson Werneck Sodré para a História da imprensa no Brasil. O estudo das crônicas, folhetins, artigos e contos foi feito diretamente nas obras publicadas dos autores analisados.

Para os autores americanos, com exceção de Mark Twain, a fonte de pesquisa foi secundária, porque não encontramos no Brasil nenhum livro desses autores.

## 2 - A INFORMAÇÃO E A OPINIÃO NA HISTÓRIA DO JORNALISMO

Neste capítulo analisaremos a história da imprensa a partir da visão destas duas vertentes do jornalismo: o informativo e o de opinião.

Os ancestrais dos jornais, as notícias manuscritas que tiveram grande repercussão na Inglaterra, Itália e Alemanha, eram essencialmente informativas — davam notícias do comércio, fait-divers e notícias de guerra — mas já vinham com opinião crítica, tanto que o Papa Pio V, num consistório de 1569, faz uma menção contra "os que redigem notícias manuscritas hostis ao papa, aos cardeais, aos padres".<sup>1</sup> O Papa Gregório XII foi ainda mais rigoroso e, na bula EA EST de 1572, condena os homens curiosos que recolhem e redigem notícias falsas ou verdadeiras, e proibia a todos de lerem, copiarem, receberem ou distribuírem estas folhas. Os culpados seriam punidos, enviados para as galeras. Os primeiros jornais impressos convivem longo tempo com essas folhas manuscritas, de que são herdeiros diretos, mas sobre eles recai a censura rígida da Igreja e do Estado que os torna menos críticos, repletos de informações oficiais. As folhas manuscritas, que fugiam ao controle, continuaram com grande aceitação e puderam conviver com as folhas impressas por aproximadamente 200 anos.

Existe uma tendência a não considerar essas primeiras folhas impressas como jornalísticas, porque elas relatam essencialmente um só fato. Mas o tratamento dado a certas notícias marcam o princípio de um estilo jornalístico. Um exemplo dessas folhas, foi a notícia impressa, no século XV, fa-



zendo a comunicação da expedição do rei francês Charles VIII à Itália. A folha noticiava a entrada do rei em Roma, o tratado assinado com o papa, a entrada em Nápoles e a batalha vitoriosa de Fornoue. O texto se afasta totalmente dos comunicados oficiais, objetivos e secos, e faz um outro tipo de relato, que se ainda não é uma reportagem, já tem um estilo mais livre, com muitos detalhes acessórios.

No século XVI aparecem as primeiras folhas impressas, trazendo informações de acontecimentos fora do comum, como as inundações, as erupções de vulcões, terremotos e fatos humanos como assassinatos. Um fato político aparece com grande insistência nessas folhas: as notícias de guerra. Em toda a trajetória do jornalismo, os relatos de guerra estão à frente dos movimentos de aperfeiçoamento da imprensa no sentido da informação. Foi assim com as folhas primitivas dos jornais manuscritos e com as primeiras folhas impressas. Foi assim nas guerras napoleônicas, na guerra civil americana, na guerra de Canudos do Brasil, na Primeira Guerra mundial. As folhas do começo do século XVI dão ênfase às guerras, e Viena era o local mais ativo dessas publicações justamente porque se tornou um centro receptor de notícias sempre frescas da Guerra Turca, que representava uma ameaça para os europeus que não sabiam até onde eles avançariam. Essas folhas relatavam um só fato e não eram periódicas, mas muitas delas eram numeradas, confirmando uma intenção de continuidade. Só no final do século XVI começam a aparecer periódicos, o primeiro de circulação bianual circulava na feira de Frankfurt, de 1588 até 1598. Mas os primeiros jornais com verdadeiras

características de um jornal, trazendo notícias de todos os gêneros, só aparecem em 1609, em Augsbourg e Strasburg. Do primeiro estão guardados 52 números na biblioteca da Universidade de Heidelberg e do segundo existem 50 exemplares do ano de 1609 e 52 de 1610. O primeiro trazia notícias de 17 cidades, de vários países entre os quais Inglaterra, Hungria, Turquia etc. O segundo cobria notícias de 22 cidades. Este tipo de periódico vai aparecer por toda a Europa, com características bem diferentes das antigas folhas manuscritas e impressas: o noticiário local desaparece, os jornais se dedicam a notícias de guerra e política externa. A opinião e a crítica desaparecem destes impressos, os poderes constituídos nunca são criticados.

Podemos dizer que o século XVII é o século em que os jornais implantam suas raízes e se consolidam como instituição, mas os governos impõem uma obediência completa. Um longo período de censura atrela os periódicos ao fait-divers aos relatos de guerra e de comércio. Podemos dizer que esta imprensa é essencialmente informativa, mas a informação vem de um lado só, das autoridades oficiais. Não havia espaço para a crítica aos sistemas políticos, questionamento a autoridades constituídas ou religiosas, não havia crítica nem objeção de consciência. A Holanda sob um regime de total liberdade de imprensa, tirava partido desta situação, publicando jornais em francês, para atravessarem a fronteira.

Estes primeiros jornais regulares foram sendo publicados a partir de concessões dadas pelos reis ou soberanos. Quanto mais forte era o poder central, maior era o constran-

gimento para o livre exercício da imprensa. A França foi o país onde o controle sobre as publicações foi mais severo. Tanto que os jornais em língua francesa publicados na Holanda circulavam com sucesso na França. A Holanda sempre adotou a liberdade de imprensa, e em consequência teve a melhor arte impressora do século XVIII. O governo francês reclamou diversas vezes, junto ao governo da Holanda, para impedir a circulação de jornais holandeses na França. Tanto que o governo holandês em 1679 faz um ato proibindo a publicação de jornais em língua francesa. A proibição foi renovada em 1680, 81, 83, 86 sem que nunca tivesse sido verdadeiramente cumprida.

O primeiro periódico feito na França foi o Mercure Français, em 1611. Os impressores franceses publicaram muito menos do que seus congêneres da Alemanha e da Itália. Quando Richelieu chegou ao poder, logo compreendeu a utilidade da imprensa para agir sobre a opinião pública. Ele entrega a publicação do Mercure ao seu confidente o P. Joseph, mas este jornal anual não era suficiente para suas intenções de criar um instrumento de propaganda, o que ele precisava era de uma gazeta semanal. O direito de publicação de uma gazeta será dado a Renaudot, que recebe em 30 de maio de 1631, o direito perpétuo, para ele e seus filhos de publicarem a Gazette. Esta gazeta era quase oficial, o próprio Richelieu escrevia artigos de opinião. Um número de 1633 teve que ser inteiramente refeito para poder entrar um artigo de Richelieu, de última hora. Existem suspeitas de que alguns artigos eram escritos pelo próprio rei Louis XIII. Pode-se dizer que Riche-

lieu está na origem da criação dos periódicos políticos.

Os jornais, desde sua origem, nascem comprometidos com o poder político. Este constrangimento à liberdade de noticiar, fez com que durante um longo período os dois tipos de jornais — manuscritos e impressos — convivessem. Quando a autoridade central era muito forte, e exercia severo controle sobre os impressos, as folhas manuscritas voltavam a circular. Muitas dessas folhas estão guardadas em bibliotecas da Europa, e pode-se ver que foram influentes até o século XVIII.

A Inglaterra adota a liberdade de imprensa a partir de 1695, mais formal do que real. A lei do selo e os altos impostos tornavam o produto excessivamente caro só podendo ser comprado pela alta burguesia. Com exceção de alguns períodos em que houve constrangimentos ao exercício da imprensa, pode-se dizer que a liberdade de imprensa foi uma constante na Inglaterra. Em consequência disto os jornais ingleses sempre estiveram à frente nas inovações, com uma imprensa dinâmica e agil. O grande jornal com variedade, notícias, informações de interesse do público como boletins do comércio, seção de perdas e compra e venda de objetos nasceu na Inglaterra.

A imprensa americana é herdeira deste momento de liberdade de imprensa na Inglaterra. O primeiro jornal aparece nos Estados Unidos em 1690. Em poucos anos as pequenas impressoras começam a se multiplicar. Os jornais eram de circulação irregular, e tiragens insignificantes — 300 exemplares como o Boston que aparece em 1704 — mas podiam existir com bastante liberdade, desde que não questionassem o domí-

nio inglês.

## 2.1 - A crítica literária

A crítica literária começa a ser feita na França em 1665, trinta anos depois da primeira gazeta política. O Journal des Savants tinha o objetivo de anunciar os livros novos, dar uma idéia de seu conteúdo e divulgar e documentar

as novas descobertas científicas. Esta é a primeira vez que aparece o termo jornal para designar um periódico. Na origem jornal quer dizer exclusivamente um periódico especializado em literatura, conforme aparece no dicionário da Academia Francesa de 1684. Interessante é o fato de um journal (diário) ser semanal ou quinzenal.

Este jornal representou um grande avanço no sentido da informação, do compromisso da imprensa com a divulgação de fatos importantes que interferiam na vida do homem comum. O Journal des Savants foi o primeiro periódico que começou a divulgar as invenções científicas, que até então só eram divulgadas através de correspondência pessoal entre cientistas de diversos países. Este modelo de jornal foi imitado e copiado imediatamente e floresceu por todos os países da Europa. O jornal passou a ser o meio mais seguro de divulgação de informação científica, até o aparecimento de publicações especializadas com circulação para público restrito. O Journal des Savants acabou abandonando a crítica literária devido as perseguições da censura. Outros jornais literários aparecem, mas utilizando uma fórmula subserviente sem contrariar a ordem constituída. O de maior sucesso no final do século XVII

foi o Nouvelles de la République des Lettres, dirigido por Bayle, que de tão acomodado recebeu cartas de felicitação da Academia Francesa e da Société Royale, instituições fiscalizadoras dos padrões estéticos.

O Journal des Savants passa a ter uma existência passiva, dando informes científicos objetivos por mais de cem anos, até 1792 quando deixa de circular. Este jornal teve uma outra contribuição importante: durante um curto período, dirigido por Desfontaines, adotou pela primeira vez na história da imprensa uma linha de crítica literária militante e agressiva. Ele criticava os filósofos do siècle des lumières, sobretudo Voltaire, por sua influência na Academia Francesa. Como editor do Observations sur les écrits modernes, fundado em 1735, atacava fortemente a Academia, e em pouco tempo o jornal foi fechado. Desfontaines teve o grande mérito de trazer a discussão literária para o público em geral, tirando a exclusividade dos círculos literários. Um seguidor mais hábil foi Fréron, que também criticava a literatura institucionalizada e patrocinada pela Academia, e Voltaire, pela sua proximidade com os poderosos. Voltaire tinha ódio de Fréron, a quem fazia injúrias através de seu teatro, e contra ele escreveu o poema La Pucelle.

Fréron publica o jornal Année Littéraire, que fazia a crítica literária, mas que se dedicava também à política, uma vez que discutia as reformas propostas pelos filósofos. No entanto a crítica política propriamente dita não aparecia no jornal. Quem quisesse ler sobre a política francesa tinha que continuar comprando as gazetas holandesas. Fora desses jornais

literários, as únicas opções eram as gazetas oficiais, que continuavam sob forte censura.

Os jornais literários se desenvolveram por toda a Europa, começando então a aparecer gêneros híbridos, jornais políticos que continham crítica literária. Os jornais literários que se desenvolveram ao longo do século XVIII eram essencialmente críticos à literatura e aos homens de letras, e não contavam com a participação dos próprios escritores. Esta participação só ocorreria no século XIX, com início na Alemanha.

O despertar intelectual que se produziu na Alemanha no século XVIII permitiu que aparecessem ao lado dos jornais políticos a imprensa literária. Os primeiros jornalistas dedicados à crítica literária, na Alemanha, foram Lessing, Nicolai e Wieland. Nicolai passou para a posteridade como um personagem ridicularizado por Schiller e Goethe. Na verdade ele foi um grande crítico, que fundou diversas gazetas e revistas e durante 30 anos influenciou o público letrado alemão. O mais célebre de seus periódicos foi Allgemeine Deutsche Bibliothek, que apareceu até 1806. Foi Nicolai quem teve o talento de agrupar grandes colaboradores, e quem conseguiu a adesão de escritores que começaram a escrever artigos para seus jornais.

Estava pronto o terreno na Europa, para o fenômeno característico da imprensa do século XIX, que foi a participação ativa de escritores na imprensa, quer como editores, articulistas, cronistas ou escritores de folhetins.

## 2.2 - A informação nos Estados Unidos e Brasil

Em 1705 já existiam trinta e cinco folhas mais ou menos regulares nos Estados Unidos, que nas vésperas do conflito da independência puderam ter um papel importante nas discussões que antecederam. Quando as tropas inglesas ocuparam as cidades da costa, os jornais dos patriotas se transferiram para as cidades do interior, que tinham impressoras. O Boston Gazette foi publicado durante um ano em outra cidade, para voltar à Boston depois da saída dos ingleses. Neste momento o jornal tinha a enorme tiragem para a época de 2 mil exemplares. A imprensa teve uma atuação tímida, mas presente, na guerra da independência.

Dos 35 jornais que existiam no começo da guerra de Independência nos Estados Unidos, sobrevivem 20 ao conflito. Todos os jornais que defendiam os interesses ingleses desapareceram por pressão popular. Muitos outros jornais apareceram durante os seis anos de guerra, todos fundados por patriotas que defendiam as idéias da independência e da união das 13 colônias. Esses jornais eram muito pouco informativos, as notícias objetivas sobre a guerra eram raras. Um exemplo disto foi a maneira como o Freeman's Journal da Filadélfia noticiou a última e maior vitória da guerra:

No dia 17 de outubro de 1781, o tenente-general Charles Earl Cornwallis e cerca de 5000 soldados britânicos renderam-se e foram prisioneiros de guerra por S. Excia. o General George Washington, comandante-em-chefe das forças aliadas da França e da América.<sup>2</sup>

O relato era simplesmente a cópia do despacho enviado por Washington.



Depois da Independência, no final do século XVIII e princípio do século XIX, os Estados Unidos enveredaram para um tipo de imprensa partidária — reflexo das lutas internas entre federalistas e republicanos — radical, com linguagem grosseira que é considerada como a idade obscurantista do jornalismo. A crítica virulenta e o partidarismo deixam pouco espaço à informação.

Um jornalista americano, Fenno, escrevia em 1799:

Estes jornais americanos são as publicações mais baixas, mais falsas, mais servis, mais venais, e mais do que qualquer outra coisa denigrem o seio da sociedade.<sup>3</sup>

O presidente Jefferson sofreu muitos ataques pessoais, e verdadeira detratção dos federalistas. E embora pessoalmente fosse um defensor da liberdade de imprensa, seu governo toma algumas medidas repressivas contra seus opositores. Em uma carta de 1813 Jefferson escreve a Carrington:

Os jornais de nosso país, pelo seu desenfreado espírito de falsidade, tem destruído mais efetivamente a utilidade da imprensa do que todas as restrições inventadas por Bonaparte.<sup>4</sup>

Apesar de sofrerem pela falta de objetividade e pela exacerbação da opinião, os jornais americanos evoluíam, em número e em circulação. Em 1820 são publicados 512 jornais, dos quais 24 eram diários e 422 semanários. A tiragem média dos jornais era de 1500 exemplares, o que era enorme visto o preço do jornal ser bem elevado. Os jornais destinavam-se exclusivamente à classe dos cidadãos financeiramente privilegiados. Em 1828, os Estados Unidos já eram o país do mundo com o maior número de jornais e de leitores.

No Brasil, com períodos alternados entre maior ou menor

tolerância ao livre exercício da imprensa, a tônica do estilo do jornalismo da época era a violência. A primeira fase da imprensa, que vai do I Reinado à Regência, era panfletária, com linguagem grosseira. Nelson Werneck Sodré considera este período do jornalismo brasileiro de grande violência verbal, refletindo o ardor apaixonado das facções divergentes. Os jornais chegavam a ataques pessoais e toda sorte de excessos.

A informação aparece na imprensa como um produto residual. Nossos jornais, bem como os americanos, dão pouco espaço à informação. As grandes descobertas, muitas das quais vão influenciar diretamente o destino da imprensa, recebiam pouquíssimo espaço nos jornais do século passado.

Nos Estados Unidos a invenção do telégrafo (1844) foi pouquíssimo noticiada, apesar do editor do Filadelfia, Swaim, ser um dos acionistas da empresa que promoveu a invenção de Morse; e de Abell, editor do Baltimore Sun, defender nas colunas de seu jornal que o Congresso auxiliasse o trabalho do inventor. O Baltimore Sun dedicou apenas 11 linhas para descrever a história da nova experiência, ao lado de uma coluna que descrevia um caso policial de mau gosto, enquanto que a primeira página era quase inteiramente dedicada a uma conferência religiosa. A imprensa desconsiderava a importância dos grandes progressos técnicos. A ceifadeira, máquina de costura, o telefone, o automóvel, e mais recentemente o avião e o rádio foram também ignorados pela imprensa quando apareceram pela primeira vez.

No Brasil do século XIX, o jornalismo literário ocupa

este vácuo deixado pela imprensa, e vai fornecer a informação. Os cronistas e escritores, usando o humor e ironia, vão discutindo de uma forma pessoal os últimos inventos que vão diretamente interferir na vida das pessoas e as medidas oficiais de alcance sobre os cidadãos. Mark Twain, Seba Smith ou Jack Dowling nos Estados Unidos levam ao leitor a discussão de medidas que repercutem diretamente na vida do homem comum. No Brasil, será através de José de Alencar que os leitores tomarão conhecimento da introdução da máquina de costura, no Rio de Janeiro, e através de Machado de Assis sobre a introdução dos bondes elétricos e as mudanças no comportamento das pessoas.

### 3 - UM JORNALISMO PARA AS MASSAS

O jornalismo europeu viveu no século XIX, principalmente a partir da segunda metade, a efervescência do aumento do número de leitores, devida à ascensão das massas urbanizadas à alfabetização. Os jornais em poucos anos passaram a grandes tiragens, suprimindo a necessidade de cultura dos novos consumidores. O folhetim foi a grande força de apelo aos novos leitores. O livro ainda era muito caro para ser consumido pelos assalariados, e o jornal vai ocupar este espaço publicando folhetins, romances e contos. O editor do jornal francês La Presse, Girardin, foi quem primeiro compreendeu a nova necessidade do mercado e quem melhor utilizou toda a potencialidade do binômio: anúncios, para baratear o custo da edição e folhetins para garantir um grande número de leitores.

Alguns jornais franceses chegaram a publicar simultaneamente seis folhetins. Nenhum jornal pode fugir do esquema dos folhetins, desde os conservadores, voltados para uma elite burguesa, como foi o caso do tradicional jornal Figaro, até o jornal socialista L'Humanité. Quase todos os escritores do século XIX vão escrever para os jornais. O fenômeno francês vai se repetir em toda a Europa.

O Brasil vai viver intensamente este período. Todos os escritores brasileiros de uma forma ou de outra passaram pelos jornais. A presença de escritores na imprensa foi talvez mais importante, aqui, do que na Europa, porque praticamente não existiam editoras de livros no Brasil. Até o final do século passado os livros eram editados em Londres ou Portugal, e a forma mais rápida dos escritores verem suas obras publi-

cadras, era através dos jornais.

Nos Estados Unidos os escritores só publicavam suas obras através de jornais e revistas literárias, apesar de existirem muitas editoras de livros. As editoras não publicavam os autores americanos — sempre um risco editorial — preferindo publicar versões piratas dos clássicos ingleses, que tinham público assegurado. Os Estados Unidos foram os grandes infratores dos direitos autorais do século XIX, já que os autores ingleses nada recebiam pela publicação americana de suas obras. Sir Walter Scott, criador de Ivanhoe, foi uma vítima deste sistema. Apesar de ter seus livros constantemente reeditados nos Estados Unidos, morreu na miséria, sem nunca ter recebido direitos de autor.

Quando o desenvolvimento industrial tornou possível o aumento das tiragens dos jornais e o barateamento dos custos, havia por trás uma forte pressão popular das gerações recentemente alfabetizadas, ávidas por leitura, que permitiu o aumento da circulação. A publicação de obras literárias integrou uma nova camada da população no círculo de leitores.

Na França, o jornal de 5 centavos representava 12,5% do preço do quilo do pão (em 1980 o preço do jornal equivalia a 57% do quilo do pão). Le Petit Journal em 1865 chega ao enorme número de 259 mil leitores diários e em 1912 chega a 850 mil leitores. O livro continuava no entanto um produto de luxo (custava em média 3,5 francos), mas o jornal satisfazia as necessidades culturais dos leitores através da publicação de folhetins e obras literárias.

O jornal de um penny nos Estados Unidos, a partir de

1830, ia moldar toda a imprensa americana. Só que os jornais populares americanos não apelaram para o folhetim para conseguir novos leitores, o jornal para o "homem comum" apelou para o sensacionalismo.

O Sun de Nova York, com esta linha popular, tinha em 1837, 30 mil leitores, o que representava mais do que o total da tiragem de todos os outros jornais reunidos. Por volta de 1876 sua circulação alcança 130 mil exemplares. Os jornais americanos seguiram um caminho que se tornou característico do jornalismo americano até os dias de hoje: a chamada matéria de interesse humano. Os fatos são vistos a partir do ponto de vista dos protagonistas — numa forma narrativa que se aproxima da ficção.

A participação de escritores na vida cotidiana dos jornais foi um fenômeno universal, e no Brasil deixou um legado à cultura brasileira, com a publicação de um grande número de obras literárias. Contudo, o fenômeno no Brasil não contava com a participação da massa da população que, condenada ao analfabetismo, não tinha acesso à cultura letrada.

Ao longo de sua história, o Brasil tem tomado de empréstimo idéias européias sem respaldo no seio da sociedade. Os movimentos literários europeus estão embasados em modificações profundas no quadro social. No Brasil, as duas coisas necessariamente não precisam vir juntas. Isto ocorreu em relação ao jornalismo literário, que teve uma grande influência na vida cultural brasileira, lançou as bases do romance brasileiro, permitiu que o romantismo se tornasse um movimento autenticamente nacional, só que este movimento não represen-

tou uma maior participação social nos bens culturais. A Revista Ilustrada, em 1876 tem a tiragem de 4 mil exemplares, enquanto nesta época na Europa e Estados Unidos as tiragens chegam aos seis dígitos. Os jornais brasileiros não acompanham o boom da imprensa da América do Norte e da Europa. Sem o respaldo de uma sociedade que se urbaniza e se alfabetiza os jornais brasileiros atravessarão o século com tiragens mínuas. A compra de jornais naqueles países era o símbolo da adaptação da população a novas formas de consumo, fomentadas pela industrialização e urbanização, enquanto que no Brasil o jornal está voltado para uma elite burguesa e para a classe política. Apesar dos folhetins serem lidos oralmente para o grande número de agregados e empregados, nunca chegou a representar uma penetração de fato no seio de uma sociedade mais vasta.

Na Europa os movimentos literários estavam fundados em modificações sociais profundas, no Brasil estes movimentos passam deixando incólume a estrutura social. Escravidão e latifúndio, como características pré-capitalistas atravessam o século XIX e chegam ao século XX sem permitir a formação das bases da industrialização. Neste sentido é interessante comparar os romances de José de Alencar com os de Balzac.

José de Alencar aborda os temas da ambição, amor ao dinheiro, ganância, como o escritor francês. Só que em Balzac estes temas são abordados com a veemência de quem vivia as contradições do sistema capitalista. Alencar não poderia conceber personagens com a mesma força, vivendo no Rio de Janeiro, onde sequer o dinheiro era moeda corrente, mas sim o fa-

vor pessoal, o conhecimento, o paternalismo, o pistolão e o relacionamento dócil com os poderosos. Os personagens de Alencar não podem ser considerados fracos, comparados aos de Balzac, eles apenas retratam a realidade social em que estavam inseridos. A debilidade de Alencar não está do lado da obra mas do lado da sociedade retratada. Alencar é o escritor verdadeiro de uma sociedade de mentira. Machado de Assis, vai aos poucos desvendar esta mentira.

Melhor do que a qualificação de sociedade de mentira, é considerar a sociedade urbana carioca como uma sociedade de engodo, simulacro, trompe-l'oeil das aparências. O trompe-l'oeil são estas figuras tridimensionais que encobrem fachadas, esses desenhos que copiam a realidade, dando uma falsa idéia do real. Idéias enganadoras, os trompe-l'oeil são signos vazios que falam da anti-representação, que voltam-se contra a realidade parodiando e teatralizando. A mentira pressupõe uma verdade oculta, o trompe-l'oeil não. Ele é a cópia da cópia, é tão falso quanto o falso objeto que copia.<sup>5</sup>

As casas burguesas do Rio de Janeiro aparecem como simulação. Os muros de barro são revestidos com papel de parede importado, retratando paisagens européias. Colunas de papelão emolduram as portas. O estuque imita o mármore. Objetos domésticos são todos importados, sem relação com o processo industrial local. Trompe-l'oeil da realidade, as pessoas circulam nesses ambientes como figurantes. Esses objetos e figuras não são reais, mas ao contrário colocam em dúvida a realidade. É por isto que a sociedade carioca foi tão bem teatralizada por Artur de Azevedo. Só que, como este teatro



retrata a sedução das aparências, foi reduzido a pó, com o tempo. O país escravagista, baseado na economia agrícola e monocultura, procura reproduzir no interior de suas residências as características urbanas européias. As classes que mais se beneficiavam do sistema vão imitar artificialmente usos e costumes das metrópoles européias. A importação de todo tipo de objeto e indumentária é apenas uma consequência. No terreno das idéias passa-se o mesmo fenômeno; as idéias liberais não eram vivenciadas, mas não podendo ser descartadas, são vividas como arremedo. O que se vê na vida intelectual brasileira é um acomodamento de consciência, uma maneira de ver e agir opostas. Machado de Assis foi o escritor que estando inserido dentro do contexto de uma época; observava de longe a cena onde só contavam os interesses pessoais e mesquinhos. Sem comprometimento pessoal, vai levando sua vida de jornalista, escritor e funcionário público:

Já têm me oferecido bons empregos, largamente retribuídos, com a condição de não frequentar as galerias das câmaras. Tenho-os recusado todos; nem por isso ando mais magro.<sup>6</sup>

A grande diferença entre José de Alencar e Machado de Assis é que Alencar se envolve no brilho das aparências da sociedade de sua época, Machado de Assis retrata os mesmos ambientes e os mesmo tipos, mas levanta o tênue verniz que encobre sua essência, e analisa a sociedade em profundidade e sobre ela joga seu olhar irônico e crítico.

#### 4 - JORNALISMO LITERÁRIO NO BRASIL

Procuramos estabelecer duas datas para delimitar o período que chamamos de jornalismo literário brasileiro. Podemos considerar o início da fase literária a publicação do folhetim de Manuel Antônio de Almeida, Memórias de um sargento de milícias, no Correio Mercantil, entre 27 de junho de 1852 e 31 de julho de 1853, e o seu fim a morte de Machado de Assis em 1907. Apesar do gênero folhetinesco ter ido mais longe no século XX, e a crônica de influência literária nunca ter deixado de estar presente nos jornais brasileiros, o jornalismo começa a partir daí a ter características diversas, caminhando em direção à grande imprensa informativa, que será no entanto marcada pela influência literária, através da concepção de jornal como espaço de debate intelectual.

Manuel Antônio de Almeida era de origem modesta, estudou com dificuldade, formou-se em medicina, tendo pago os seus estudos fazendo traduções e trabalhando para o Correio Mercantil. Mesmo formado, nunca exerceu a profissão, preferiu continuar a trabalhar como jornalista. Ele morreu muito cedo, no naufrágio de um navio que o levava para Campos para fazer a cobertura jornalística da abertura do canal de Campos a Macaé. O seu Sargento de milícias será estudado mais detalhadamente no capítulo específico sobre folhetim — esta obra, sem pretensões, é a mais original da literatura brasileira do século XIX. Para Mario de Andrade "estes folhetins iriam constituir um dos romances mais interessantes, uma das produções mais originais e extraordinárias da ficção americana".<sup>7</sup> Todo o estudo que se proponha à compreensão da confi-

guração da sociedade brasileira tem que passar pela leitura desta obra de Manuel Antônio de Almeida.

O segundo passo em direção ao jornalismo literário, depois da publicação do Sargento de Milícias, foi a entrada de José de Alencar para o Correio Mercantil como cronista. Suas crônicas retratam a sociedade da Corte, com sua mediocridade e preocupações fúteis, onde a vida parece transcorrer entre as noites no teatro lírico, os bailes no Cassino, as tardes no Jockey Club, e as noites calorentas passadas no Passeio Público, já em processo civilizatório com a recente iluminação a gás. Só as epidemias de cólera pareciam abalar a tranquilidade.

O Correio Mercantil fundado em 1852, sob a direção de Francisco Otaviano de Almeida Rosa, conseguiu reunir os intelectuais mais representativos de sua época. Era um jornal cheio de variedades, que logo se tornou o mais difundido do Rio de Janeiro.

Em 1854, José de Alencar, recém formado em direito, entra para o jornal para fazer a seção forense. Logo depois começa a escrever crônicas, de grande sucesso, passando depois para o Diário do Rio de Janeiro onde escreveu seus primeiros folhetins. José de Alencar teve toda a sua atividade ligada ao jornalismo, apesar de ter entrado na política. Quando deixou a política e entrou em conflito pessoal com o Imperador, foi para o jornalismo que voltou, fundando o jornal 16 de julho para se defender e defender seus antos no ministério. Em 1865, as Cartas ao Imperador, que publica durante três meses, sob o pseudônimo de Erasmo, mostram o José de Alencar políti-

co e crítico mordaz de D. Pedro II.

José de Alencar é típico representante do século XIX, com suas preocupações progressistas, modernizadoras. A saúde pública, a higiene estão entre as reivindicações de suas crônicas. Observador das mudanças econômicas que ocorriam no Rio de Janeiro, reflexo do fim do tráfico negreiro, e o retorno do capital para atividades comerciais e financeiras, José de Alencar levanta sua voz contra a especulação, as letras falsas (este também um assunto de Machado de Assis), a agiotagem que comprometeriam o tão esperado progresso.

Neste capítulo analisaremos as crônicas de José de Alencar publicadas em 1854 e 1855 e algumas das crônicas escritas durante os quarenta anos de militância jornalística de Machado de Assis, sob o ponto de vista da informação contida na crônica literária.

#### 4.1 - José de Alencar

Em 1854 José de Alencar começa a escrever crônicas para o Correio Mercantil, numa coluna chamada Ao correr da pena. Ele passará a limpo os principais acontecimentos da semana, as tardes no Jockey Club, as apresentações no teatro lírico. Será o cronista flaneur que caminha pela cidade, ao ar livre, que desfila pelos lugares mundanos, observando o movimento das pessoas, da natureza.

O que há de mais encantador e de mais apreciável na flanerie é que ela não produz unicamente o movimento material, mas também o exercício moral. Tudo no homem passeia: corpo e alma, os olhos e a imaginação.<sup>8</sup>

Sabeis o que é a flanerie? É o passeio ao ar

livre, feito lenta e vagarosamente, conversando ou cismado, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte; variando a cada momento de aspecto e de impressões.<sup>9</sup>

Tal qual flâneur, José de Alencar vai construir suas crônicas, por elas desfilarão personagens e eventos da vida fútil da corte. Sem a sutileza irônica da observação de Machado de Assis, José de Alencar não deixa de ter senso crítico.

Nós que macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mau, de ridículo e de grotesco, nós gastamos todo o nosso dinheiro brasileiro para transformarmos-nos em bonecos e bonecas parisienses, ainda não nos lembramos de imitar uma das melhores coisas que eles inventaram, que lhes é peculiar; e que não existe em nenhum outro país a menos que não seja uma pálida imitação: a flanerie.<sup>10</sup>

A escolha do título da sua coluna, Ao Correr da Pena, também dá esta idéia de passagem, de rapidez, de pouca reflexão. O autor se propõe a escrever ao correr da pena.

Mas onde já ando eu? Comecei num salão de baile, e parece-me que estou nalgum corpo de guarda. Eis o risco de escrever ao correr da pena. Se eu tivesse compasso e um tira-linhas, não me havia de suceder semelhante coisa. Riscaria primeiramente o meu papel, escreveria o meu artigo letra por letra, pensando maduramente sobre cada palavra, refletindo profundamente (...).<sup>11</sup>

Outra intenção do cronista é tentar agradar a tipos heterogêneos de leitores, o namorado, as moças, o homem de negócios, o caixeiro, o literato, e percorrer todos os acontecimentos da semana: "... Passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e graça..."<sup>12</sup>

A crítica será sempre circunstancial, as instituições nunca são questionadas. O observador flâneur se prende ao gesto, ao movimento, nunca se distancia para ter a noção do todo.

A crítica será sempre limitada, será uma crítica de detalhe. As referências ao teatro lírico são bem o exemplo de sua visão crítica. O olhar crítico de José de Alencar recai sobre a desafinação de um cantor, a falta de conforto do teatro, o calor das apresentações mas não irá além, nunca verá o processo de dependência cultural. D. Pedro II circula pelas crônicas sem maiores consequências: está presente no teatro lírico, na inauguração do Instituto dos Cegos, nas sessões do Instituto Histórico, onde foi um dos poucos membros a comparecer num dia de temporal em que as árvores foram arrancadas e o teatro lírico não pode funcionar.

A princípio um homem sentava-se comodamente para ver o espetáculo. Entenderam que isto era gibaritismo, o direito de estender as pernas (...). É urgente proceder-se a uma rigora lotação das cadeiras do teatro, e proibir a introdução de machos a travessas. Este expediente, acompanhado da severa inspeção na venda e recepção dos bilhetes, restituirá a ordem tão necessária num espetáculo onde a presença de Suas Majestades e de pessoas gradas exige toda circunspeção e dignidade.<sup>13</sup>

Cumpre-me, porém, notar que, quando falamos em dilettante, não compreendemos o homem apaixonado de música, que prefere ouvir uma cantora, sem por isso doestar a outra. Dilettante é um sujeito que não tem nenhuma destas condições, que vê a cantora, mas não ouve a música que ela canta; que grita bravo justamente quando a prima-dona desafina, e dá palmas quando todos estão atentos para ouvir uma bela nota.<sup>14</sup>

José de Alencar pode, sem dúvida, ser considerado o nosso primeiro cronista de Carnaval, no senso mais preciso que possa ter esta qualificação nos dias de hoje. Além de descrever os desfiles, as fantasias, os novos clubes que aderiam ao espetáculo, dava conselhos às autoridades municipais no sentido de estabelecerem normas, determinarem as ruas por onde deveria passar o desfile, e pedia maior atuação da polí-

cia para impedir o entrudo.

Uma questão bastante enfocada por José de Alencar, e que não tem sido remarcada pelos estudiosos do carnaval, é a influência italiana, nos primeiros desfiles da alta-sociedade, do Rio de Janeiro.

Lendo-se as crônicas de José de Alencar pode-se perceber que a influência foi de duas ordens: uma através da imitação, quando a alta-sociedade começou a organizar os desfiles pelas ruas do Rio, imitando intencionalmente os desfiles que se realizavam em Roma, com as mesmas fantasias e alegorias; a outra foi a forte influência do teatro lírico, feito por artistas e companhias italianas, que influenciavam o carnaval, sobretudo na escolha dos temas, como mostra José de Alencar, nas duas crônicas que escreveu sobre o carnaval de 1855.

A riqueza e luxo dos trajes, uma banda de música, as flores, o aspecto original desses grupos alegres, hão de tornar interessante este passeio dos máscaras, o primeiro que se realizará nesta corte com toda a ordem e regularidade.<sup>15</sup>

"Creio que são inteiramente infundados alguns receios que há de vermos reviver ainda este ano o jogo grosseiro e indecente do entrudo".<sup>16</sup>

Na tarde de segunda-feira, em vez do passeio pelas ruas da cidade, os máscaras se reunirão no Passeio Público, e aí passarão a tarde, como se passa uma tarde de carnaval na Itália, distribuindo flores, confete, e intrigando os conhecidos e amigos.<sup>17</sup>

A palavra confete aparece em grifo, a denotar sua procedência estrangeira, e seu uso ainda restrito no português. Em outra crônica aparece ainda a grafia italiana confetti.

Nostradamus — uma das mais felizes idéias deste carnaval — com o seu longo telescópio examinava as estrelas, mas são estrelas da terra. (...) Em duas carruagens iam de companhia Iemistocles, Soulouque, Benevenuto Cellini, Gonzalo Gonzales, quatro personagens que nunca pensaram se encontrar neste mundo, e fazerem tão boa amizade.<sup>18</sup>

A questão da escravidão não aparece nas crônicas de José de Alencar, mas uma pequena referência à lei que proíbe o tráfico de escravos, não pode deixar de ser citada: "(...) o Sr. Conselheiro Eusébio de Queirós travou a última luta contra o tráfico, e conseguir esmagar esta hidra de Lerna (...) "<sup>19</sup>

A questão em que aparecem mais claramente as idéias conservadoras de José de Alencar é em relação à mulher. A mulher não ocupa nenhuma função social a não ser embelezar a vida. Os comentários do narrador sobre suas leitoras são sempre depreciativos, ou mistificadores da beleza feminina: "Voltai! Voltai depressa esta folha, minha mimosa leitora! São coisas sérias que não vos interessam. Não lestes?... Ah! fizeste bem!"<sup>20</sup>

Entre as muitas referências depreciativas, uma é particularmente engraçada:

Entretanto imagine-se a posição desgraçada de um homem que, tendo-se casado, leva para casa uma mulher toda falsificada, e que de repente, em vez de um corpinho elegante e mimoso e de um rostinho encantador, apresenta-lhe o desagradável aspecto de um cabide de vestido, onde a casta de falsificadores pendurou produto de sua indústria.<sup>21</sup>

Um homem qualquer que nos dá a descontar uma letra e uns miseráveis cem mil reis, falsificada por ele, é condenado a uma porção de anos de cadeia. Entretanto aqueles que falsificam uma mulher, e que desgraçam uma existência, enriquecem e riem-se a nossa custa.<sup>22</sup>



Para Francisco de Assis a saída de José de Alencar do Correio Mercantil está ligada à campanha que fazia contra os aventureiros que operavam no mercado de ações. José de Alencar não era contra as sociedades comanditárias, mas contra os favorecimentos e o controle especulativo de algumas companhias, e pedia ao governo que controlasse o funcionamento do mercado com base no Código Comercial. A última crônica de José de Alencar no Correio Mercantil sai com alguns trechos censurados, o que leva o cronista a se demitir.

É interessante o trecho da carta em que pede demissão; e trata da questão da liberdade de imprensa:

Sempre entendi que a "revista semanal" de uma folha é independente e não tem solidariedade com o pensamento geral da redação; principalmente quando o escritor costuma tomar a responsabilidade de seus artigos, assinando-os.

A redação do Correio Mercantil é de opinião contrária, e por isso, não sendo conveniente que eu continuasse "a hostilizar os seus amigos", resolvi acabar com o Correr da Pena para não comprometê-la gravemente.

Antes de concluir, peço-lhe que tenha bondade de fazer cessar o título com que escrevi as minhas revistas. Não tem merecimento algum, há muitos outros melhores: mas é meu filho, e por isso reclamo-o para mim, mesmo porque talvez me resolvesse mais tarde a continuá-lo em qualquer outro jornal que me queira dar um pequeno canto.<sup>23</sup>

Para Nelson Werneck Sodré, José de Alencar deve ter saído brigado do Correio Mercantil, porque anos mais tarde quando publicou Luciola, o Correio Mercantil noticiou o fato de forma lacônica: "Saiu à luz um livro intitulado Luciola".

Quando deixa o Correio Mercantil, José de Alencar vai para o Diário do Rio de Janeiro, onde escreve mais sete crônicas com o mesmo título. Estas crônicas são interessantes de se analisar sobre o ponto de vista literário. O cronista

da cidade, que informa e comenta os acontecimentos do Brasil e do mundo, começa a dar lugar ao romancista. Na crônica de 28 de outubro de 1855 ele põe em questão o papel do cronista. Começa a crônica dizendo que estava sem inspiração ("No que me sucede muita vez") e abre um livro para ler. A primeira palavra com que se depara é em latim Res est magna tacere (calar é grandioso).

Façam idéia, pois que impressão podia produzir uma semelhante máxima num espírito que procurava inspirações.

Quando eu desejava um tema para falar-lhe, — e falar mais do que uma moça que discute modas, ou um ministro que falta a uma promessa, — salta-me pela frente a sabedoria romana, e manda-me calar da maneira mais impertinente. (...)

Para um folhetinista que não quer absolutamente indispor-se com os sábios, não havia remédio senão obedecer.<sup>24</sup>

Mais adiante o cronista põe em dúvida a questão entre a necessidade de calar ou falar:

E três palavras latinas que eram por si mesmas uma mentira e uma contradição; porque, se o tal sábio (Salomão ou Sócrates) estivesse bem convencido da utilidade de calar-se, não teria a indiscrição de falar e dizer aquelas palavras: Res est magna tacere. (...)

Tudo isto porém nada tem com a questão; o que é verdade é que me achava na mais difícil posição do mundo; por um lado a prudência e a sabedoria mandavam que me calasse, por outro o leitor e o público exigiam que falasse e escrevesse. (...)

Não me restava pois senão um expediente, e foi o que decidi-me a adotar.

Era preciso calar-me, visto que os sábios o ordenavam; mas, calando-me, restava-me o direito de dizer ao menos os assuntos diversos sobre que me calava.<sup>25</sup>

O cronista começa a enumerar as razões do porquê se cala. Esta é uma das poucas crônicas em que José de Alencar faz uma referência ao povo, às dificuldades com a carestia, e faz o elogio do trabalho, apesar de sua visão ser equi-

vocada em relação a questão social. Vejamos esta frase que bem sintetiza seu pensamento:

Este pão é o pão do trabalho, do trabalho ativo, honesto, inteligente a que todo o pobre deve dedicar-se com amor, deixando os hábitos de indolência e os vícios, que quase sempre são a causa única da miséria.

Esta espécie pois exige do governo não só uma proteção à indústria do país, como uma polícia ativa e regular, com as competentes casas de detenção, necessárias para o trabalho dos vadios e mendigos.<sup>26</sup>

Esta crônica tem um tratamento muito mais literário do que as da fase anterior, do Correio Mercantil. Aparece o tom declamatório, e a sonoridade da frase, típicos do romantismo, que caracterizariam o estilo dos romances do escritor. Além dos comentários sobre o teatro lírico, José de Alencar se propõe a fazer um poema de amor, um safo moderno, onde ao contrário da tragédia clássica que leva safo a se jogar do despenhadeiro, as protagonistas do amor moderno se precipitam num casamento de conveniência, para viverem a "triste existência de um casamento mal sucedido".

Este tema será uma constante nas obras de José de Alencar.

Na quinta crônica do Diário do Rio de Janeiro, do dia 11 de novembro de 1855, José de Alencar adverte o leitor:

Estou decidido a não escrever hoje a minha revista, e como os meus leitores não quererão dispensar o seu folhetim dos domingos, não há remédio; vou fazer um romance.<sup>27</sup>

E vai desenvolvendo uma história de amor e comentários sobre como fazer um romance: Aqui vão alguns desses comentários:

Um romance em regra só pode começar de manhã ao romper do dia, de tarde ao rugido da tempestade,

e de noite ao despontar da lua; excetuam-se os romances domesticos que não têm hora certa, e que regulam-se pelo capricho do autor.<sup>28</sup>

Ora, o romance que eu pretendo fazer está inteiramente fora da regra, porque não tem começo nem fim; e quanto aos personagens limitam-se a dois unicamente.<sup>29</sup>

"Até aqui o romance é muito simples e nada tem que admirar."<sup>30</sup>

Aqui termina a primeira parte do romance. Se quereis saber o resto, continuai a ler; se não voltai a folha, e lede os anuncios, que não deixam de ter seu interesse, sobretudo para quem tem de alugar amas de leite.<sup>31</sup>

"Depois de ter escrito um romance, é duro fazer uma crônica, ainda mesmo de uma semana como esta, em que nada de bom há a dizer".<sup>32</sup>

Depois deste comentário José de Alencar volta aos assuntos da semana, ao teatro lírico e comenta a peça de teatro Mulheres de mármore, representada no Ginásio, e defende a peça contra as injustas acusações de imoralidade.

O cronista da cidade, o jornalista que defendia a ordem pública, a vinda de colonos imigrantes, a implantação da indústria, que criticava a especulação e a fraude no mercado de ações desaparece totalmente nestas últimas crônicas.

O procedimento desta quinta crônica, em que o cronista pretende estar escrevendo um romance, intercalado por comentários que questionam o próprio romance é interessante como forma literária. Se em seus romances José de Alencar tivesse seguido o mesmo procedimento, teria lançado um dos fundamentos do romance do século XX.

Na penúltima crônica, a sexta, o cronista continua no mesmo procedimento da crônica anterior:

Desta vez estou de varve; vou escrever um livro.

Há de ser um livro completo, precedido de um prólogo, dividido em capítulos, e escrito com toda a gravidade de um homem predestinado a visitar a posteridade envolvido em uma capa de couro e na companhia das traças, das teias de aranha e da poeira das estantes.<sup>33</sup>

Aos poucos o comentarista das coisas mundanas, o cronista da cidade desaparece. Ainda nesta crônica, a penúltima que escreve, José de Alencar defende o direito à crítica, e diz: "De agora em diante arrego-me o direito de crítico, e começo a fazer censuras por conta dos elogios que já fiz e dos que possa vir a fazer".<sup>34</sup>

Censuro em primeiro lugar os admiradores das cantoras (...) Censuro depois as próprias cantoras (...) Finalmente censuro-me a mim mesmo, porque não penso como os outros; e censuro ao meu leitor por não ter melhor empregado o seu tempo.<sup>35</sup>

A última crônica fala sobre flores, uma temática do romantismo, um exercício de sonorização com algumas interrupções do cronista:

Mas, a falar a verdade, não me agrada este papel de noticiador de coisas velhas, que o meu leitor todos os dias vê reproduzidas nos quatro jornais da corte, em primeira, segunda e terceira edição.<sup>36</sup>

O último comentário de sua última crônica vai para o teatro, mas não aparece mais aquele ardoroso defensor do teatro lírico.

Agora, acrescentei a isto as desafinações do Dufrene, a rouquidão do Gentile, os cochilos do contra-regra, e fazei ideia do divertimento de uma noite de teatro.<sup>37</sup>

Assim José de Alencar encerra a fase do Ao correr da pena. Do observador flâneur, das primeiras crônicas não vemos mais os traços. Sem abandonar o jornalismo, ele não voltará mais à crônica. No ano de 1856 torna-se redator chefe do

Diário do Rio de Janeiro e no final do ano escreve seu primeiro romance-folhetim, Cinco minutos, publicado diariamente no jornal. O grande sucesso viria um ano depois com o Guarani.

#### 4.2 - Um projeto para o Brasil

Sobre José de Alencar recai a crítica de que tenha sido defensor dos valores tradicionais da sociedade paternalista. Sem querer entrar nesta discussão, cabe no entanto fazer algumas observações a respeito das idéias políticas de José de Alencar, que apesar de pertencer ao Partido Conservador, e ter ocupado funções públicas, tinha um projeto político para o Brasil. Como Ministro da Justiça proibiu o funcionamento dos mercados de negros em todo o território nacional, e festejou a Lei Eusébio de Queirós que pôs fim ao tráfico negreiro.

Nelson Werneck Sodré comete o equívoco de considerar José de Alencar contra a introdução da máquina de costura no Brasil, que acabaria com a poesia do trabalho feminino.<sup>38</sup>

No referido artigo, Máquina de coser, José de Alencar mostra a importância da introdução da máquina no processo de produção:

Assim, pois, é justamente para os espíritos graves, dados aos estudos profundos e às questões de interesse público, que resolvi descrever a visita à fábrica de coser de Mme. Besse, certo de que não perderei o meu tempo, e concorrerei quanto em mim estiver para que se favoreça este melhoramento da indústria, que pode prestar grandes benefícios, fornecendo não só à população desta corte, mas também a alguns estabelecimentos nacionais.<sup>39</sup>

Aos Estados Unidos que cabe a invenção das máquinas de coser, que hoje se têm multiplicado naquele país de uma maneira prodigiosa, principalmente depois dos últimos aperfeiçoamentos que se lhe têm feito (...)

Mme. Besse corta perfeitamente qualquer obra de homem ou de senhora; e, logo que for honrada com a confiança das moças elegantes, é de crer que se torne a modista do tom, embora não tenha para isto a patente de francesa, e não more na Rua do Ouvidor.<sup>40</sup>

A análise de suas crônicas mostra claramente seu projeto modernizador para a sociedade brasileira. José de Alencar abordou os temas do progresso, em voga na sua época: a industrialização, a saúde e a higiene dos lugares públicos e da cidade, o desenvolvimento da pesca, a educação. Desejava que o Brasil se aproximasse dos Estados Unidos deixando de sofrer a influência européia, com quem gastávamos todo o nosso dinheiro comprando futilidades. Outra idéia constante de José de Alencar é a crença no trabalho e nas profissões, principalmente as modernas: dos luveiros, padeiros etc.

A época mudou; aos feitos de arma sucederam as conquistas da civilização e da indústria. O comércio se desenvolve; o espírito da empresa, servindo-se dos grandes capitais e das pequenas fortunas, promove o engrandecimento do país, e prepara um futuro cheio de riqueza e de prosperidade.<sup>41</sup>

Este espírito da empresa e esta atividade comercial prometem sem dúvida alguma, grandes resultados para o país, porém é necessário que o governo saiba dirigi-lo e aplicá-lo convenientemente; do contrário, em vez de benefícios, teremos de sofrer males incalculáveis.<sup>42</sup>

"É preciso não conceder autorização para incorporação de companhias que não revertam em bem ao país."<sup>43</sup>

Os ministros, os grandes, os ricos, não sabem disto; mas o pobre o sente, o pobre que, no meio de toda essa agitação monetária, de todo esse jogo de capitais avultados, vê as grandes fortunas crescerem, absorvendo os seus pequenos recursos, e elevando o preço dos gêneros de primeira necessidade a uma taxa quase fabulosa.<sup>44</sup>

"Porque a Europa ainda não conseguiu chegar a solução

deste grande problema social, não é razão para desanimarmos." <sup>45</sup>

"O que é verdade é que não devemos deixar de concorrer com as nossas forças para essa obra filantrópica da extinção da pobreza proletária." <sup>46</sup>

Nesta mesma noite teve lugar a reunião da Sociedade Estatística na sala onde se achavam expostos os produtos industriais dos Estados Unidos, que o Sr. Fletcher oferecera a Suas Majestades... (...) Depois de falar sobre a ignorância absoluta e recíproca que existe no nosso país e nos Estados Unidos sobre a organização política, a administração e o progresso de uma e outra nação, mostrou os desejos que tinha, de fazer conhecido na sua pátria e de estreitar assim as relações comerciais e políticas dos dois povos americanos. <sup>47</sup>

Se o Sr. Fletcher conseguir realizar esta idéia, pela qual parece trabalhar com tanto entusiasmo, fará um grande serviço à America. Talvez dessas relações que vão começar nasça um grande pensamento de política americana, que no futuro venha dirigir os destinos do novo mundo e a pôr um termo à intervenção européia. <sup>48</sup>

José de Alencar foi um conservador, no sentido de que não questionava o sistema político brasileiro, era um monarquista, mas queria uma monarquia moderna, que voltasse as costas para a Europa e desenvolvesse o País. Ele comentou todos os temas importantes da época, e não pode ser qualificado como um cronista das coisas mundanas: a colonização, a industrialização, o desenvolvimento da pesca que baratearia o custo dos alimentos, a criação de uma escola brasileira de teatro, a liberdade de imprensa foram temas que passaram "ao correr da pena".

#### 4.3 - Machado de Assis

Se José de Alencar foi jornalista mais completo, tendo ocupado várias funções dentro da estrutura dos jornais da



época, Machado de Assis foi o cronista que levou o gênero à perfeição, no Brasil. Irônico, cínico, Machado de Assis talvez tenha sido o único observador brasileiro que conseguiu examinar a sociedade sem paixões. Seu humor aparece nas crônicas mais do que nos romances, dando um tom sério aos acontecimentos leves, às coisas do dia a dia e rindo, brincando com as coisas sérias, com os graves acontecimentos da humanidade. Sobre tudo, ele coloca seu olhar lúcido e malancólico.

A frieza e distanciamento diante dos fatos, que Machado de Assis se impôs com disciplina e que norteou toda a sua vida profissional, foram mal compreendidos por este país apaixonado. Nesta crônica d'O Futuro, de 1862, com apenas 23 anos, Machado de Assis deixa as linhas de comportamento e disciplina que norteariam toda a sua vida.

Tirei hoje do fundo da gaveta onde jazia, a minha pena de cronista (...)  
 - Vamos lá; que tens aprendido desde que te encafeiei entre os meus esboços de prosa e verso!  
 Necessito mais que nunca de ti; vê se me dispensas as tuas melhores ideias e as tuas mais bonitas palavras; vais escrever nas páginas do Futuro. Olha para que te guardei eu! Antes de começarmos o nosso trabalho, ouve, amiga minha, alguns conselhos de quem te preza e não te quer ver enxada. Não te envolvas em polémicas de nenhum gênero, nem políticas, nem literárias, nem quaisquer outras; de outro modo verá que passas de honrada a desonesta, de modesta a pretensiosa, e em um abrir e fechar de olhos perdes o que tinhas e o que eu te fiz ganhar. O pugilato das ideias é muito pior que o das ruas; tu és franzina, retrai-te na luta e fecha-te no círculo dos teus deveres, quando couber a tua vez de escrever crônicas. Sê entusiasta para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias-tintas, tão necessárias aos melhores efeitos da pintura. Comenta os fatos com reserva, louva ou censura, como te ditar a consciência, sem cair na exageração dos extremos. E assim viverás honrada e feliz. 49

Mário de Andrade, apesar de ser um analista que conseguiu pensar em profundidade a literatura brasileira, que via na frente de seu tempo a importância e o papel de Machado de Assis, não escapa a esta exacerbação verbal, vício dos pensadores brasileiros. Nesta crítica que faz sobre Machado de Assis, nas comemorações do centenário de seu nascimento, pinçamos alguns dos trechos mais críticos; e pouco objetivos:

Talvez eu não devesse escrever sobre a obra de Machado de Assis nestas celebrações de centenário... Tenho pelo gênio dele uma enorme admiração, pela obra dele um fervoroso culto, mas. Eu pergunto, leitor, pra que respostas ao segredo da tua consciência; amas Machado de Assis?... E esta inquietação me melancoliza. (...)  
Acontece isso da gente ter às vezes por um grande homem a maior admiração, o maior culto, e não poder amar... Ama-se Camões, adora-se Antonio Nobre, mas é impossível amar Vieira. (...)  
E aos artistas a que faltem esses dons de generosidade, a confiança na vida e no homem, a esperança, me parece impossível amar. (...)  
Machado de Assis não profetizou nada, não combateu nada, não ultrapassou nenhum limite infecundo. Viveu moral e espiritualmente escanchado na burguesia do seu funcionarismo garantido e muito honesto, afastando de si os perigos visíveis. Mas as obras valem mais que os homens.<sup>50</sup>

Ao final da crônica Mário de Andrade deixa esta marca de seu estilo:

Mas estou escrevendo este final com uma rapidez nervosa... Meus olhos estão se turvando, não sei... Talvez eu já não esteja mais no terreno da contemplação. Talvez esteja adivinhando...<sup>51</sup>

Mário de Andrade abre espaço à dúvida. E temos aí dois estilos totalmente opostos, Machado de Assis e Mário de Andrade. O primeiro frio, objetivo, preciso, econômico na palavra, o segundo que fez de sua vida e de sua obra um exercício da paixão.

As crônicas de Machado de Assis não envelhecem, não só

porque seu estilo supera a própria fragilidade da crônica cotidiana — partindo de pequenos detalhes da vida de todo o dia, o cronista consegue chegar às agruras da natureza humana — mas num outro sentido bem mais prosaico, é o Brasil imutável, que torna as críticas de Machado de Assis, mesmo as factuais, sempre atuais. As análises políticas de Machado de Assis são eternas, o oportunismo político, o achincalhe que caracterizam a vida parlamentar, desde a Monarquia Constitucional, não mudaram através dos tempos. E Machado de Assis é implacável na análise. Como um pintor impressionista vai dando leves pinceladas — pequenas frases inseridas, reflexões esparsas ao longo de crônicas aparentemente descomprometidas — e o quadro está pronto. Lá aparece nossa vida estampada. Nesta crônica publicada na Gazeta de Notícias, na coluna a Semana, em 1892 Machado de Assis traça este quadro da vida política no Rio de Janeiro. Nesta crônica, com habilidade, ele critica a Monarquia e a República, e a pequenez da política municipal. Vale lembrar que a Intendência nova corresponde à prefeitura:

Um dos meus velhos hábitos é ir, no tempo das câmaras, passar as horas nas galerias. Quando não há câmaras, vou à municipal ou intendência, ao júri, onde quer que possa fartar o meu amor dos negócios públicos e mais particularmente da eloquência humana. (...)

Nas galerias das câmaras ocupo sempre um lugar na primeira fila dos bancos; leva-se mais tempo a sair, mas como eu só saio no fim, e às vezes depois do fim, importa-me pouco essa dificuldade. A vantagem é enorme; tem-se um parapeito de pau, onde um homem pode encostar os braços e ficar a gosto. (...)

No Senado, nunca pude fazer a divisão exata, não porque lá falassem mal; ao contrário, falavam geralmente melhor que na outra câmara. Mas não havia barulho. Tudo macio. Eu mal chegava ao senado, estava com os anjos. Tumulto, sarai-

vada grossa, caluniador para cá, caluniador para lá, eis o que pode manter o interesse de um debate. E que é a vida senão uma troca de cachações?

A República trouxe-me quatro desgostos extraordinários; um foi logo remediado; os outros três não. O que ela mesma remediou, foi a desastrada ideia de manter as câmaras no palácio da Boa Vista. Muito político e muito bonito para quem anda com dinheiro no bolso; mas obrigar-me a pagar dous níqueis de passagem por dia, ou ir a pé, era um despropósito. Felizmente, vingou a ideia de tornar a pôr as câmaras em contato com o povo, e descemos da Boa Vista.

Não me falem nos outros três desgostos. Suprimir as interpelações aos ministros, com dia fixado e anunciado; acabar com a discussão da resposta à fala do troho; eliminar as apresentações de ministérios novos...

Oh! as minhas belas apresentações de ministérios! Era um regalo ver a câmara cheia, agitada, febril, esperando o novo gabinete. Moças nas tribunas, algum diplomata, meia dúzia de senadores. De repente, levantava-se um sussuro, todos os olhos voltavam-se para a porta central, aparecia o ministério com o chefe à frente, cumprimentos à direita e à esquerda. Sentados todos, erguia-se um dos membros do gabinete anterior e expunha as razões da retirada; o presidente do conselho erguia-se depois, narrava a história da subida, e definia o programa. Um deputado da oposição pedia a palavra, dizia mal dos dous ministérios, achava contradições e obscuridades nas explicações, e julgava o programa insuficiente. Réplica, tréplica, agitação, um dia cheio.

Justiça. Justiça. Há usos daquele tempo que ficaram. Às vezes, quando os debates eram calorosos, — e principalmente nas interpelações, — eu da galeria entrava na dança, dava palmas. Não sei quando começou este uso de dar palmas nas galerias. (...)

Confesso que eu nem sempre sabia das razões do clamor, e não raro me aconteceu apoiar dous contrários. Não importa; liberdade, antes confusa, que nenhuma.

Esse costume prevaleceu, não acompanhou os que perdi, felizmente. Em verdade, seria lúgubre, se, além de me tirarem as interpelações e o resto, acabassem metendo-me uma rólha na boca. Era melhor assassinar-me logo, de uma vez. A liberdade não é surda-muda, nem paralítica. Ela vive, ela fala, ela bate as mãos, ela ri, ela assobia, ela clama, ela vive da vida. Se eu na galeria não posso dar um berro, onde é que o hei de dar? Na rua, feito maluco?

Assim continuei a intervir nos debates, e a fazer crescer o meu direito político; mas estava

longe de esperar o reconhecimento imediato, pleno e absoluto que me deu a intendência nova. Tinha ganho muito na outra galeria; enriqueci na da intendência, onde o meu direito de gritar, apupar e aplaudir foi bravamente consagrado. (...)

O melhor que há no caso da intendência nova, é que ela mesma deu o exemplo, excitando-se de tal maneira, que me fez esquecer os mais belos dias da câmara. Em minha vida de galeria, que já não é curta, tenho assistido a grandes distúrbios parlamentares; raro se terá aproximado das estreias da nova representação do município. Não desmaie a nobre corporação. Berre, ainda que seja preciso trabalhar.

Pela minha parte, fiz o que pude, e estou pronto a fazer o que ouder e o que não puder. (...) Digo por linguagem, que ainda posso ir adiante; e finalmente que, se há por aí alguma frase menos incorreta, é reminiscência da tribuna parlamentar ou judiciária. Não se arrasta uma vida inteira de galeria em galeria sem trazer algumas amostras de sintaxe.<sup>52</sup>

A informação política em Machado de Assis, vai além da pintura de quadros da vida parlamentar, e mostra as dificuldades de normalização da vida política dos estados com a instalação da República. O estilo irônico do narrador naif, lembra as críticas que Seba Smith fazia à vida parlamentar americana, como veremos em uma de suas crônicas no capítulo o Jornalismo literário nos Estados Unidos. Na crônica que reproduzimos abaixo, publicada em 1892, temos um exemplo desta ironia de Machado de Assis, que ao mesmo tempo nos desvenda as dificuldades regionais de adaptação à nova ordem política, e a interferência indireta inglesa nos assuntos do Brasil.

Mato Grosso foi o assunto principal da semana. Nunca ele esteve menos Mato, nem mais Grosso. Tudo se esperava daquelas paragens, exceto uma república, se são exatas as notícias que o afirmam, porque há outras que o negam; mas neste caso a minha regra é crer, principalmente se há telegrama. Ninguém imagina a fé que tenho em telegramas. Demais, folhas européias de 13 a 14 do mês passado falam da nova república transatlântica como de cousa feita e acabada. Algumas descrevem a bandeira.

Duas dessas fôlhas (por sinal que londrinas) chegam a aconselhar ao govêrno da União que abandone Mato Grosso, por lhe dar muito trabalho e ficar longe, sem real proveito. Se eu fôsse govêrno, aceitava o conselho, e pregava uma boa peça à nova república, abandonando-a, não à sua sorte, como dizem as duas fôlhas, mas à Inglaterra. A Inglaterra também perdia no negócio, porque o novo território ficava-lhe muito mais longe; mas, sendo sua obrigação não deixar terra sem amanho, tinha de suar o topête só em extrair minerais, desbastar, colonizar, pregar, fazer em suma de Mato Grosso um mato fino.

Eu, rigorosamente, não tenho nada com isto. Não perco uma unha do pé nem da mão, se perdermos Mato Grosso. E não é melhor que me fique antes a unha que Mato Grosso? Em que é que Mato Grosso é meu? Não nego que a ideia da pátria deve ser acatada. Mas a nova república não bradou: abaixo a pátria! como um rapaz que fêz a mesma coisa em França, há três meses, e foi condenado à prisão por um tribunal. (...)

Vêde bem que a nova república é una e indivisível. Aqui há dente de coelho; parece que o fim é tolher a soberania a Corumbá, a Cuiabá, que poderiam fazer as suas constituições particulares, como os diversos Estados da União fizeram as suas. Eu só havia notado, em relação a estes, a diferença dos títulos dos chefes, que uns são governadores, como nos Estados Unidos da América, outros presidentes, como presidente da República. A princípio supus que a fatalidade do nosso nascimento (que é de chefe para cima) obrigava a não chamar governador um homem que tem a reger uma parte soberana da União; mas, consultando sobre isso uma pessoa grave do interior, ouvi que a razão era outra e histórica, isto é, que a preferência de presidente a governador provinha de ser este título odioso aos povos, por causa dos antigos governadores coloniais. Não só compreendi a explicação, mas ainda lhe grudei outra, observando que, por motivo muito mais antigo, foi acertado não adotar o título de juiz, como usaram algum tempo em Israel (fedor judaico) — justamente!<sup>53</sup>

O tratamento das crônicas de Machado de Assis é objetivo, os temas são sempre tratados de uma forma totalmente impessoal. Este é o aspecto que incomoda os críticos, que não vêem nele um engajamento nas causas da República e Abolição. A posição pessoal de Machado vem escondida por trás das observações do narrador. Dois tipos de narrador podem ser identi-

ficados em suas crônicas: o narrador naif e o narrador crítico. o narrador machadiano desmonta o raciocínio do interlocutor — personagem anônimo ou personalidade política com quem o narrador estabelece diálogo. Além do interlocutor o narrador dialoga também com os leitores. Basicamente as crônicas de Machado observam este movimento: o narrador (naif ou crítico) dialoga, pondera, argumenta com o interlocutor ou com o leitor. Em algumas crônicas aparece os dois tipos de narrador, ora naif ora crítico explícito.

O narrador naif finge ignorância, acredita em tudo o que contam, aceita a norma estabelecida, repete o lugar comum, e mostra um caráter oportunista. Este naif aparece em muitas crônicas. Segue uma lista dos comentários deste "brilhante" narrador:

Desde que li em um artigo de um ilustre amigo meu distinto medico, a lista das pessoas eminentes que na Europa acreditam no espiritismo, comecei a duvidar da minha dúvida. Eu em geral, creio em tudo aquilo que na Europa é acreditado. Será obcecção, preconceito, mania, mas é assim mesmo, e já agora não mudo, nem que me rachem. Portanto, duvidei, e ainda bem que duvidei de mim.<sup>54</sup>

"Confesso que eu nem sempre sabia das tazões do clamor, e não raro me aconteceu apoiar dous contrários. Não importa; liberdade, antes confusa, que nenhuma."<sup>55</sup>

Eu, pela minha parte não tinha parecer. Não era por indiferença; é que me custava achar uma opinião. Alguém me disse que isto vinha de que certas pessoas tinham duas e três, e que naturalmente esta injusta acumulação trazia a miséria de muitos; pelo que era preciso fazer uma grande revolução econômica, etc. Compreendi que era um socialista que me falava e mandeio-a a fava.<sup>56</sup>

Não quis saber de mais nada; desde que os interessados rompiam assim a solidariedade do direito comum, é que a questão passava a ser de simples luta pela vida, e eu, em todas as lutas,

estou sempre do lado do vencedor.<sup>57</sup>

"... mas neste caso a minha regra é crer, principalmente se há telegrama. Ninguém imagina a fé que tenho em telegrama."<sup>58</sup>

Confesso que não acreditei na notícia, a princípio; mas o respeito em que fui educado para com a letra redonda fez-me acabar de crer que se não fosse verdade não seria impresso.<sup>59</sup>

O narrador crítico é mais sério, faz aparecer a ignorância do interlocutor. Ao contrário do narrador naif, se considera superior ao interlocutor mas geralmente considera o leitor inteligente e capaz de compreender suas ironias, apesar de também aparecer um leitor ignorante que não compreende o que o narrador está querendo dizer.

Pensai antes nas festas nacionais dos Estados, posto seja difícil, a respeito de alguns, saber a verdade dos telegramas. Aqui estão dous da Fortaleza, Ceará, datados de 16. Um: 'Foi imenso o regozijo pelo aniversário da proclamação da República'. Outro: 'O dia 15 de novembro correu frio, no meio da maior indiferença pública.' Vá um homem crer em telegramas! A mim custa-me muito; Bismarck não cria absolutamente, tanto que confessa agora haver alterado a notícia de um, para obrigar a guerra de 1870.<sup>60</sup>

"Já o leitor adivinhou o meu medicamento. Não se pode falar com gente esperta; mal se acaba de dizer uma coisa, conclui logo a coisa restante."<sup>61</sup>

A razão que me faz amar, sobre todas as coisas deste mundo, a nossa Ilma Câmara Municipal, é que ali a gente pode dizer o que tem no coração.

Cá fora tudo são restrições e cortesias. Um homem crê que outro é tratante e dá-lhe um abraço (...)

Na Ilustríssima é o contrário.

Tudo ali parece respirar o estado social de Rousseau, é a pura delícia da natureza em primeira mão. Não há sedas rasgadas, nem outras bugigangas e convenções. (...)

A última sessão (para não ir mais longe) deu-nos um desses espetáculos em que a natureza rude e ingênua vinga os seus foros.<sup>62</sup>



Toda a gente sabe que eu, sempre que é preciso elogiar-me, não recorro aos vizinhos; sirvo-me da prata da casa, que é prata velha e de lei. Agora mesmo, podia dizer prata ordinária ou casquinha, mas não digo. Digo prata de lei.<sup>63</sup>

O estilo de diálogo naif com os leitores foi empregado por três escritores americanos que foram muito populares no século XIX, na década de 50. Seba Smith, Charles Farrar Browne e Charles Henry Smith escreviam artigos em forma de correspondência, em que criticavam asperamente a sociedade e a vida parlamentar americana. O estilo naif, irônico e humorístico desses escritores influenciou toda uma geração de jornalistas e escritores americanos, entre os quais o mais famoso é Mark Twain, como veremos no próximo capítulo.

#### 4.4 - Concepções políticas de Machado de Assis

Muito se tem falado sobre a alienação de Machado de Assis em relação aos grandes temas nacionais, como a Abolição e República. Este trabalho seria omissos se não tratasse da questão, e mostrasse a sutileza da informação que nos legou Machado de Assis em relação à História do Brasil.

A crítica ao não engajamento de Machado de Assis na causa da abolição começou com Hermetério dos Santos, que logo após a morte do escritor escreve uma crônica acusando Machado de Assis de ser mulato e não defender os escravos, e tem sido repetida por muitos outros.

Sobre a questão da República, uma crônica da série Bons Dias, publicada em 11 de maio de 1988 (dois dias antes da Abolição), mostra as idéias de Machado de Assis sobre a questão.

A crônica trata do episódio da alforria que estava sendo dada, em grande escala, às vésperas da Abolição, e termina em um diálogo entre um interlocutor e o narrador em que não fica claro qual o papel de quem no diálogo. O diálogo é o seguinte:

— Sim, senhor. Saiba que o Clapp tinha o plano feito de ir a Ouro Preto pegar os tais escravos e restituí-los aos senhores, dando-lhes ainda uma pequena indenização do seu bolsinho, e pagando ele mesmo a sua passagem da estrada de ferro. Foi por isso que...

— Mas então quem é que está aqui doido?

— É o senhor; o senhor é que perdeu o pouco juízo que tinha. Aposto que não vê que anda alguma coisa no ar.

— Vejo; creio que é um papagaio.

— Não, senhor; é uma república. Querem ver que também não acredita que esta mudança é indispensável?

— Homem, eu, a respeito de governo, estou com Aristóteles, no capítulo dos chapéus. O melhor chapéu é o que vai bem à cabeça. Este, por ora, não vai mal.

— Vai pessimamente. Está saindo dos eixos é preciso que isto seja, senão com a monarquia, ao menos com a república, aquilo que dizia o Rio-Post de 21 de junho do ano passado. Você sabe alemão?

— Não.

— Não sabe alemão?

E, dizendo-lhe eu outra vez que não sabia, ele imitando o médico de Molière, dispara-me na cara esta algaravia do diabo:

— Es dürfte leicht zu erweisen sein, dass Brasilien weniger eine konstitutionelle Monarchie als eine absolute Oligarchie ist.

— Mas que quer isto dizer?

— Que é deste último tronco que deve brotar a flor.

— Que flor?

— As

Boas noites.<sup>64</sup>

(Esta crônica também foi analisada por John Gledson, em Nachado de Assis, ficção e história).

A frase em alemão — a mensagem cifrada — quer dizer: Seria fácil provar que o Brasil é mais uma oligarquia absoluta do que uma monarquia constitucional. Aí está a mensagem de

Machado, não é uma questão de contrapor à Monarquia, a República, porque a oligarquia absoluta, autoritária e atrasada que governaria a nova república seria a mesma. Machado de Assis muito escreveu contra o sistema federativo. A Federação para ele, significava dar o poder ao que de mais retrógrado existia no Brasil: as oligarquias escravocratas do interior.

As referências aos caciques políticos locais são uma constante nas crônicas de Machado de Assis. A revolução Farroupilha deu margem para que Machado de Assis criticasse as oligarquias gaúchas. Em dois romances ele apresenta a questão do casamento entre jovens da corte do Rio de Janeiro com moças gaúchas. Felix, em Casa velha, acaba casando com uma Sinhazinha do Sul, selando simbolicamente o fim dos conflitos separatistas, através do casamento do jovem da Corte com uma representante da oligarquia do Rio Grande do Sul. Em Iaiá Garcia, a casamenteira propõe a Jorge o casamento com uma moça de Pelotas, que "só casaria com um jovem da corte" (o casamento acaba não se realizando). Para Machado de Assis, as relações de família podiam refletir realidades sociais muito mais profundas.

Em outra crônica de 4 de maio de 1888, Machado faz referência à política do Ceará, e relaciona o fato com a Lei Aurea que estava por ser assinada, sem que se consiga entender exatamente aonde ele quer chegar. Seria necessário uma pesquisa em jornais da época do Rio de Janeiro e do Ceará para a compreensão do jogo de poder que se fazia exercer na época da Abolição. Vejamos o procedimento da crônica:

O narrador lamenta-se com os leitores por estar muito

"constipado", num momento em que nunca como antes precisaria estar em perfeita saúde. Cita duas das razões:

A primeira é a abertura das câmaras. Realmente desde ser solene. O discurso da princesa, o anúncio da lei da abolição, as outras reformas, se as há, tudo excita curiosidade geral, e naturalmente pede uma saúde de ferro.

Depois ele dá a segunda razão, dizendo que se prende à primeira. E diz:

Já o leitor adivinhou o que é. Não se pode conversar nada, assim mais encobertamente, que ele não perceba logo e não descubra. É isso mesmo; é a política do Ceará.

O narrador diz então que entraria no Senado e iria ter com o senador cearense Castro Correira, para dizer "mais ou menos isto":

— Saberá V. Ex<sup>a</sup> que eu não entendo patavina dos partidos do Ceará...

— Com efeito...

— Eles são dous, mas quatro; ou, mais acertadamente, são quatro, mas dous.

— Dous em quatro.

— Quatro em dous.

— Dous, quatro.

— Quatro, dous.

— Quatro.

— Dous.

— Dous.

— Quatro.

— Justamente.

— Não é?

— Claríssimo.

Dadas estas explicações, pediria eu ao Sr. Castro Correira que me desse algumas notícias mais individuais dos grupos Aquirás Ibiapaba...

O diálogo continua, e o narrador vai pressionando o Senador, no sentido de mostrar que não há diferenças entre os dois grupos.

— De acordo; mas o que é que os separa?

— Os princípios.

— Que princípios?

— Não há outros; os princípios.

— Mas Aquirás é um título, não é um princípio; Ibiapaba também é um título.

— Há entre o céu e a terra mais acumulações do que vossa vã filosofia...

— Pode ser, mas isto ainda não me explica a razão deste mistura ou troca de grupos, parecendo melhor que se fundissem de uma vez, com os antigos adversários. Não lhe parece?<sup>65</sup>

Fica claro um dos pontos nevrálgicos da crítica de Machado de Assis à política brasileira: a falta de ideologia dos partidos políticos, que não passam de meros grupos cujos objetivos são simplesmente atingir o poder.

Em outra crônica, de 20 de dezembro de 1868 ele trata mais diretamente da questão dos partidos políticos, através do diálogo entre dois deputados da Assembléia Provincial de Niterói, em que o conservador Monteiro da Luz e o liberal Herédia de Sá consideram as idéias políticas do Deputado Magalhães Castro compatíveis com as idéias partidárias de cada um.

— Sr. Magalhães Castro: agora pergunto: quem tem esses desejos o que é? o que pode ser?

— Sr. Monteiro da Luz: É conservador.

— Sr. Herédia: É liberal.

— Sr. Monteiro da Luz: Estou satisfeito.

— Sr. Herédia: Estou também satisfeito.

E o narrador crítico conclui:

Portanto, basta que eu exponha as teorias para que ambos os partidos votem em mim, uma vez que evite dizer se sou conservador ou liberal. O nome é que divide.<sup>66</sup>

Nesta outra crônica de 22 de agosto de 1889 (três meses antes da Proclamação da República), Machado de Assis volta à questão da ausência de diferença entre as idéias conservadoras e liberais. Numa crônica hilariante imagina o discurso de posse de um deputado de Minas que concorria à eleição pelos três partidos: conservador, liberal e republicano:

E diria então que ser conservador era ser essencialmente liberal, e que no uso da liberdade, no seu desenvolvimento, nas suas mais amplas reformas, estava a melhor conservação. (...) O mais difícil parece que era a união dos princípios monárquicos e dos princípios republicanos: puro engano... Diria que não vinha ali combatê-los, mas representá-los, que era por ambas as formas de governo, tão necessárias uma como a outra; assim poderíamos ter na monarquia a república coroada, enquanto que a república seria a liberdade no trono; (...) Em tais condições prosseguia o novato, e meu intuito seguir este caminho. Redarguia o liberal: é liberal; e o conservador: é conservador.<sup>67</sup>

Em muitas crônicas de Machado de Assis as sutiliezias irônicas nos escapam, por falta de conhecimento de questões da época. São poucos os estudos sobre as crônicas de Machado de Assis. John Gledson coloca esta questão no seu livro Machado de Assis, ficção e história, e sugere que se pesquise nos jornais da época para se tentar decodificar as mensagens cifradas deixadas pelo autor.

Com a abolição da escravatura não via com o que se regozijar, uma abolição tardia que abandonava os escravos à própria sorte. Vejamos esta crônica de 27 de maio de 1888:

... o que está na boca de muitas pessoas é um rumor de república ou coisa que o valha, que esta ideia está no ar.

— Noire? Aussi blanche qu'une autre,<sup>68</sup>  
— Tiens! Vous faites de calembours?

Mais uma mensagem cifrada de Machado de Assis, que quer dizer é que a república seria tão branca como uma outra. Os escravos tinham sido libertos, mas não tinham direito à cidadania, e a sociedade civil continuaria nas mãos da classe dirigente branca (aussi blanche qu'une autre).

Machado de Assis faz a condenação da escravidão no Memorial de Aires, registrado no diário do Conselheiro no dia

13 de maio:

Ainda bem que acabamos com isto. Era tempo. Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da história ou até da poesia.<sup>69</sup>

Haveria nisto uma crítica implícita ao ato de Rui Barbosa que mandava destruir todos os registros da escravidão?

As posições políticas de Machado de Assis aparecem bem claras, na leitura de suas crônicas. Ele não era contra a monarquia, desde que fosse parlamentar, era claramente contra as oligarquias escravagistas e atrasadas. Em decorrência disto era contra a República Federativa que, considerava, fortaleceria as oligarquias regionais. Não via diferença na Monarquia que se encerrava e na República que nascia: ambas dominadas por uma oligarquia absoluta.

A crítica às instituições políticas e à postura dos políticos é uma constante nas crônicas de Machado de Assis. Nas suas obras de ficção todos os políticos, sem exceção, são oportunistas, aventureiros e medíocres.

Apesar de serem citados nomes de políticos, Machado está muito mais preocupado em retratar tipos universais, nas suas pequenas dimensões históricas, do que se referir a personalidades políticas determinadas. As personalidades verdadeiras citadas nas crônicas nunca são detratados. A ironia recai sobre os atos e não sobre os indivíduos.

Algumas reflexões devem ser feitas a respeito de Machado de Assis e este conturbado período político brasileiro, marcado pela Abolição e República. Esta foi a fase menos produtiva da vida de Machado de Assis. A atividade literária fi-

cou praticamente reduzida às crônicas. O único romance escrito neste período, Quincas Borba, teve uma vida bem acidentada, sofrendo três versões. A primeira versão começa em 1886, em forma de folhetim, publicado em A Estação. Interrompido durante o período que antecede à República, volta a ser publicado no mesmo jornal, mas com algumas modificações substanciais. O próprio nome do personagem foi modificado, passando de Rubião José de Castro para Pedro Rubião de Alvarenga. Conhecendo-se a simbologia que os nomes têm na obra de Machado de Assis, servindo de elemento para se identificar conteúdos mais amplos, pode-se concluir que a modificação não foi gratuita. Para John Gledson, o personagem Rubião está relacionado com o Brasil. Rubião seria uma alegoria de rubiaceae, o nome latino do café:

Desta maneira alegórica, estabelecida já no início do romance, Machado realmente associa o personagem com o país: como o Brasil, Rubião enriqueceu subitamente e desperdiçará essa fortuna, deixando-se esbulhar por capitalistas cujos verdadeiros interesses estão no exterior.<sup>70</sup>

Apesar do aspecto pessimista das obras de Machado, seu estilo tem um senso de humor fino, uma ironia engraçada, que se faz sentir, principalmente, em suas crônicas.

No período que vai de 5 de abril de 1888 a 29 de agosto de 1889, Machado de Assis publicou uma série de crônicas, com o título de Bons dias, que significativamente são assinadas com pseudônimo. Nestas crônicas, mais do que em todas as outras, o tom é de ironia amarga. Seu senso de humor não consegue encobrir o pessimismo. Bons dias, em contraste com o título, reflete a penumbra sem esperança do quadro político brasileiro. A visão de Machado de Assis sobre o Brasil não



se limita à crônica. Ele foi o escritor sensível que sentiu que o destino brasileiro estava sendo selado em princípios da década de 1870, quando o Brasil poderia ter sido outro e não foi, e no final da década de 1880, quando os políticos diziam que finalmente seria outro, mas não foi. A obra ficcional de Machado de Assis, insistentemente se reporta a estes dois períodos.

## 5 - O JORNALISMO LITERÁRIO NOS ESTADOS UNIDOS

O jornalismo norte-americano do século XIX, apesar de ter sofrido uma forte influência da literatura, através da colaboração de muitos escritores, teve algumas características diferentes do jornalismo literário europeu e brasileiro: a maior delas foi a não publicação de folhetins na grande imprensa. Os editores dos Estados Unidos não fizeram apelo aos folhetins cotidianos, para atrair público, tendo preferido partir para o jornalismo de crimes e dramas familiares que recebiam um tratamento próximo do ficcional. Esta imprensa foi severamente criticada pelos europeus.

Quando em 1842, Albany Fonblanque declarou que a imprensa inglesa era pouco superior a norte-americana, Charles Dickens, se levantou para dizer que era impossível comparar o jornalismo britânico, com a "canalhice do outro lado do atlântico". (Transtlantic blackguardism).<sup>71</sup>

Os grandes jornais se especializaram num gênero tipicamente americano, que é dar aos fatos reais, como dramas familiares, tragédias cotidianas e crimes, uma forma narrativa próxima da ficção.

Gordon Bennett, um escocês que chegou muito jovem aos Estados Unidos, foi um mestre nesta arte. No jornal que fundou, o Herald Morning (1835), ganhou muitos inimigos em função das histórias de interesse humano, que criava. Os fatos sobre sua própria vida eram romanceados e publicados: seu casamento, em que descrevia os muitos méritos de sua noiva e um atentado que sofreu, em plena rua.

Os americanos de todas as classes liam com voracidade

essas aventuras. É verdade que muitos reclamavam da indiscreção e dos escândalos publicados pelo Herald.

Os jornais populares norte-americanos do século XIX vão apelar para a notícia sensacionalista, romanceada, recheada de detalhes, para atrair os leitores das massas populares. Este apelo ao escândalo de fatos policiais ou de pessoas famosas, também foi um filão explorado pelo folhetim. O jornal francês Le Matin inaugurou uma fórmula que foi muito imitada: a publicação romanceada das memórias de personalidades envolvidas com escândalos ou fatos criminais, onde não faltavam nenhum dos ingredientes da ficção, como o amor, o mistério, a perseguição dos adversários até a perda ou derrota do personagem.

Apesar da grande imprensa norte-americana não apelar para o folhetim, os escritores participavam ativamente da imprensa através da crônica, contos e muitas histórias, principalmente de humor, como as criadas por Mark Twain e que foram um aprendizado valioso para sua futura vida de ficcionista. Os romancistas gozavam de espaço em um grande número de publicações (jornais e revistas) literárias especializadas que publicavam as obras dos autores norte-americanos que eram discriminados pelas editoras do país.

O jornalismo americano produziu em meados do século passado um gênero de crônicas de crítica aos políticos e às instituições públicas do país que obtiveram grande sucesso. O primeiro escritor a se dedicar a este gênero, foi Seba Smith, que fazia comentários semelhantes ao do narrador naif de Machado de Assis.

Nascido em 1792, Smith começou a escrever para o Portland Courier em 1830. Com o pseudônimo de Major Jack Dowing, ele publicava cartas endereçadas a amigos e parentes, onde ia relatando fatos da vida política e parlamentar americana. O missivista era um interiorano ingênuo que tomava tudo ao pé da letra, e fazia comentários sobre os debates e atividades parlamentares. O estilo era propositadamente com erros, do linguajar popular da região do Maine. Esta crônica mostra o tipo de crítica que fazia à atuação dos políticos, no Congresso, no século passado, nos Estados Unidos:

Eles ficaram discutindo quase todo o primeiro dos dois dias sobre o pobre Sr. Roberts, de Waterborough. Alguns disseram que ele não poderia ocupar uma cadeira porque retardou a reunião e não tinha sido eleito justamente. Outros disseram que não era nada disto, e que ele tinha sido eleito tão justamente como qualquer um deles. E o próprio Sr. Roberts disse que ele tinha sido eleito justamente e ele poderia trazer homens que comprovariam isto e que ele poderia trazer homens bons, também. Mas apesar de tudo isso, quando votaram, eles conseguiram uma maioria de três ou quatro que decidiram que ele não poderia ocupar uma cadeira.

Aqui entra o comentário do narrador naif que rompe o ritmo da narrativa e não deixa dúvidas sobre as intenções críticas do cronista.

E eu pensei que aquilo era uma crueldade desnecessária, já que o lugar não estava lotado, e havia um numero grande de cadeiras vazias. Mas eles decidiram assim, e o pobre homem teve que sair e ficar de pé no lobby.

E a crônica continua:

Então eles passaram a discutir o direito do Sr. Fowler de ocupar ou não uma cadeira. Alguns disseram que ele não poderia porque tinha sido eleito com votos que tinham sido dados, na realidade, a seu pai. Mas eles foram mais gentis com ele do que foram com o Sr. Roberts, porque eles votaram a favor dele ocupar uma cadeira; e eu suponho que era porque ele tinha direito legal de herdar qualquer coisa que fosse de seu pai. E todos declararam que não havia nenhum interesse partidário

naquela decisão, e eu não acho que havia, pois vi que todos os que votaram que o Sr. Roberts não deveria ocupar uma cadeira, votaram que o Sr. Fowler deveria. Então, como todos que votaram iguais as duas vezes, eles devem ter sido conscientes e eu não vejo como poderia haver qualquer festa a respeito.<sup>72</sup>

O autor faz um trocadilho com party tomado aqui como festa, mas que pode também ser entendido como partido: fica subtendido uma festa como esta ou um partido como este. As crônicas de humor de Seba Smith tornaram-se extremamente populares e muito imitadas.

Outro cronista, Charles Farrar Browne (1834-1867) começou a carreira organizando em forma de livro as crônicas de Seba Smith - The Life and Writing os Major Jack Downing. Trabalhou em vários jornais da Nova Inglaterra do Meio Oeste. Em 1858 publicou sua primeira crônica, no mesmo estilo de Seba Smith, em forma de carta. Foi ele que criou o personagem do showman Artemus Ward, que escrevia cartas irônicas sobre a vida política do país. Browne é considerado na historiografia literária norte-americana, como o segundo melhor escritor de humor dos Estados Unidos, vindo logo depois de Mark Twain, de quem foi contemporâneo. Sua sátira mais famosa é Interview with Presidente Lincoln, em que o personagem Artemus Ward aconselha o presidente a se cercar exclusivamente de showmen; pois eles é que

sabem o que o público quer, do Norte e do Sul. Os showmen, senhor, são homens honestos. Se você duvida da habilidade literária deles, olhe para os cartazes e pequenos anúncios deles.<sup>73</sup>

Aqui também é feito um trocadilho. Bill pode ser anúncio ou notas de dinheiro. Pode-se portanto ler: olhe para os pequenos anúncios deles, ou veja o pouco dinheiro que têm.

Charles Henry Smith foi o terceiro grande crítico da vida política americana, no século XIX. Nascido em 1826 e tendo morrido em 1903, teve uma longa vida de jornalista, escreveu crônicas para o Constitution por 30 anos. Era sulista da Georgia, e apesar de ser humorista, depois da guerra mostrou em seus artigos os sentimentos de derrota e humilhação do Sul. Também escreveu cartas, assinadas pelo personagem Bill Arp. Uma carta endereçada ao personagem Artemus Ward, mostra em tom irônico o ressentimento dos sulistas:

Eu digo meu amigo, nós somos o povo mais pobre da face da terra, — mas somos orgulhosos. Nós lutamos bravamente, e toda a nação americana deveria estar orgulhosa disto. Tudo isto mostra o que os americanos podem fazer quando acham que estão sendo forçados a alguma coisa — ou algo assim. Não foram nossos quatro pais que lutaram, sangraram e morreram por causa de uma taxa de chá, que nem uma pessoa em mil bebia? Eles venceram, não foi uma glória? Mas se eles não tivessem vencido, eu estou certo que teriam sido considerados traidores, e eles estariam se curvando e se arrastando junto ao rei Jorge pedindo perdão.<sup>74</sup>

A sátira política e a crítica aos costumes chegaria ao apogeu, nos Estados Unidos, com Samuel Clemens, que começou escrevendo hisorinhas humorísticas em jornais, com o pseudônimo de Mark Twain. Seguindo o caminho aberto por Seba Smith, imitando, a princípio, o estilo de Charles Browne, Clemens se tornou o melhor jornalista de sua época e um dos maiores escritores americanos do século XIX. Sua trajetória não difere da dos grandes escritores do século — como Dickens, Balzac, Machado de Assis, toda a sua vida está ligada à atividade jornalística. Aos 12 anos começou a trabalhar, sua escola foi a da vida e da experiência, tendo adquirido diversos conhecimentos relacionados com os muito trabalhos que teve, em várias

partes do país. Ele aprendeu a observar — uma habilidade necessária na fronteira — e tinha sede de informação, qualidades necessárias a um bom jornalista.

Em 1847 tornou-se aprendiz de tipógrafo, e mais tarde impressor no Hannibal Journal, onde começou a ler as histórias de humor características do jornalismo norte-americano do século XIX. Aos 17 anos trabalhou como tipógrafo em várias cidades, e começa sua atividade de jornalista enviando cartas de viagem para o Hannibal Journal. Depois disto trabalhou como aprendiz de piloto nas barcas do Mississippi. Life On the Mississippi mostra o importante papel que exerciam as barcas, na vida americana:

Agora uma tênue fumaça negra aparece sobre um daqueles pontos remotos: imediatamente um condutor de carroças negro, famoso por seu olho rápido e voz prodigiosa, ergue um grito, B-a-r-ca venvindol e o cenário muda! o bêbado da cidade se agita, os funcionários acordam, o barulho furioso das carretas continua, cada casa e loja libera uma contribuição humana, em um piscar de olhos a cidade morta está viva e em movimento. Carretas, carroças, homens, meninos, todos correm de vários lugares para um centro comum, o cais. Reunidos lá, as pessoas fixam os olhos no barco que se aproxima, como se este fosse uma maravilha que eles estavam vendo pela primeira vez.<sup>75</sup>

Em 1861 a guerra fechou o tráfego do rio, depois de ter servido em breve período como soldado confederado, Samuel Clemens foi tentar a sorte no Oeste como minerador. Foi então convidado para trabalhar como repórter para o Territorial Enterprise, de Virginia City, quando adotou o nome Mark Twain. Em 64 trabalhou como reporter e correspondente em São Francisco. Em 67 viajou para a França, Itália, Espanha e Palestina, enviando histórias para jornais, que foram revisadas e publicadas como The Innocents Abroad (1869). Seu primeiro

livro importante, cujos rendimentos possibilitariam a compra de um jornal em Buffalo que durou de 1870 a 71. Quando vendeu o Express, sua associação com jornais terminou, mas ele continuou escrevendo para revistas, e até os últimos anos de sua vida, escreveu livros jornalísticos como Roughing It (1872), A Tramp Abroad (1880), Life on the Mississippi (1883), e Following the Equador (1897) -- todos criados a partir do que ele escrevera como jornalista, por vários anos.

Uma série de fatos contribuíram para tornar Mark Twain um ótimo escritor: a principal delas era a sua percepção aguda dos detalhes, herança do jornalismo. Quando descrevia o casebre de um mineiro, registrava os elementos e objetos de tal maneira, que o casebre aparecia claramente diante dos olhos do leitor. Além disto, conseguia sentir as reações e ideais individuais. The Innocents Abroad é até hoje muito popular, pela precisão das observações sobre os costumes e hábitos europeus. Todas estas qualidades serviram para sua vida de romancista. Ele levou para a literatura a marca de sua passagem pelo jornalismo. Mas o mais importante, ele conseguia ver o humor em quase todas as situações humanas.

Durante sua infância pobre e no tempo que trabalhou no Mississippi, Samuel Clemens ouvia muitas histórias. Como tipógrafo, imprimiu muitas histórias narradas, próximas do estilo oral. Sua primeira obra impressa foi a história de um sapo saltador e uma competição. Foi escrita a pedido do grande humorista da época, Artemus Ward.

The celebrated jumping frog of Calaveras County foi um sucesso literário do dia para a noite. Daí por diante Mark



Twain sempre escreveu histórias contando experiências pessoais, no estilo próximo da linguagem oral.

Muitos de seus livros relatam sua vida e suas viagens, entremeados de humor. Em The Innocents Abroad, Roughing It, A Trip Abroad, Life on the Mississippi e Following the Equator ele usou este padrão de autobiografia combinado com humor. Contudo não foi com as histórias jornalísticas e nem com histórias que seguiam o estilo do relato oral que conquistou fama e posição na literatura norte-americana, mas por suas duas novelas: As Aventuras de Tom Sawyer (1876) e As Aventuras de Huckleberry Finn (1884). Como os relatos jornalísticos, estas novelas eram cheias de detalhes concretos por ele observados. Historiadores procuram nos seus livros a realidade da vida norte-americana no século XIX. Tom Sawyer, por exemplo, faz um quadro da cidade de Hannibal (St. Petersburg no livro) no tempo de sua infância — as casas, a igreja, a escola, o campo e o rio. Huckleberry retratou o rio e as cidades ao longo dele, de Missouri ao Arkansas. Ao escrever Tom Sawyer, Mark Twain, tinha a intenção de retratar com fidelidade sua época. Os diferentes dialetos e linguajares regionais que utilizou ao longo da obra são uma fonte de pesquisa inesgotável sobre as raízes americanas. No prefácio da edição, o autor exprime suas intenções de historiador:

A maioria das aventuras que aparecem aqui são reflexo da realidade: uma ou duas foram criadas por mim, o resto são casos de outros meninos companheiros meus de escola (...)  
As superstições aqui mencionadas existiam realmente, entre as crianças e os escravos do oeste, ao tempo deste relato.<sup>76</sup>

Twain, colocou em suas novelas uma variedade de classes

sociais, de pessoas, costumes e cenas.

O resultado foi um panorama da vida no vale do Mississipi no século dezenove. Tal como nos contos e histórias jornalísticas que imitavam o estilo dos relatos orais, sua ficção é cheia do falar regional característico dos Estados Unidos. Em Huckleberry Finn ele usou vários dialetos: o do negro do Mississipi, a forma mais extrema utilizada na zona afastada do Sudoeste, o dialeto "Pike County", e quatro variedades modificadas deste último.

Ainda que suas novelas se assemelhem as suas histórias jornalísticas, elas diferem em alguns aspectos: as novelas tinham estilo mais cuidadoso, os episódios e o livro inteiro têm uma estrutura mais organizada e enredo coerente. Em Tom Sawyer vários fios de narrativa contam como Tom passou da infância para a maturidade. Atravessando a narrativa de Huckleberry Finn, aparece a afeição e respeito do menino pelo seu companheiro negro, Jim.

Retiramos um trecho da crônica The Danger of Lying in Bed como exemplo do estilo de Mark Twain, que combina a informação objetiva, herança de sua vida jornalística, e o senso de humor fino, que pode tirar partido de uma fria estatística oficial.

Eu pesquisei estatísticas e fiquei surpreso ao descobrir que depois de todas as brilhantes manchetes de jornal referentes aos desastres de trem, menos de trezentas pessoas realmente perderam a vida nestes desastres nos últimos 12 meses. A ferrovia Erie era a mais homicida da lista (...) e levava uma média diária de 6 mil passageiros. Isto é cerca de um milhão em seis meses — a população da cidade de Nova Iorque. Bem, o Erie mata de 13 a 23 pessoas do seu milhão em seis meses; e no mesmo tempo 13 mil do milhão de habitantes do Nova Iorque morre na cama! Minha pele ar-

repiou-se, meu cabelo ficou em pé. 'Isto é chocante!' eu disse, 'O perigo não é viajar de trem, mas confiar naquelas camas mortais. Eu nunca dormirei numa novamente'.<sup>77</sup>

Apesar da influência de escritores na grande imprensa dos Estados Unidos, vai ser nas revistas especializadas em literatura que contos, livro em capítulos, e obras de autores norte-americanos serão publicados. Estas revistas eram extremamente populares, e o espaço que ocuparam na sociedade norte americana é o mesmo do folhetim em jornais da Europa, oferecendo ao público a cultura literária. A revista Harper's Monthly, no final da década de 50 conseguiu a extraordinária tiragem de 200 mil exemplares, record mundial na época. Estas revistas eram praticamente a única opção para o escritores americanos publicarem suas obras.

Como as leis internacionais de direito autoral não existiam, editores pirateavam novelas e poemas de escritores ingleses, e imprimiam nos Estados Unidos sem o pagamento de royalties. Forçados a competir com esta vasta fonte de material "gratuito", os escritores americanos só tinham uma tênue chance de ver seu trabalho em forma de livro. Por isso, eles voltavam-se para as revistas.

Georges Weill, na sua História do jornal, atribui a não existência de folhetins na grande imprensa americana, ao baixo nível cultural do povo americano que ainda não havia despertado para a literatura. Este ponto de vista me parece errôneo porque as revistas literárias ocuparam este espaço na vida do leitor americano. Na segunda metade do século XIX os Estados Unidos vão conhecer um grande movimento cultural, com

a criação de cursos públicos, aulas ao ar livre, alfabetização de adultos, e a instalação de bibliotecas públicas por todo o país (a partir de 1880).

As revistas literárias tiveram um grande papel neste período de efervescência cultural, principalmente a partir de 1870. A Harper's Monthly introduziu grandes ilustrações em xilogravura e publicava as obras de autores americanos e ingleses. Em 1881 aparece a Century com alta qualidade artística e literária. Scribner's apareceu em 1886, e a Atlantic Monthly em 1857, sem ilustração mas de ótima qualidade, especializada em publicar autores americanos. A Literary Digest (1890) se ocuparia, além de literatura, do ambiente político e social.

Se os Estados Unidos não conheceram o grande impacto sobre a massa que os jornais com base nos folhetins propiciaram, a importância dos escritores na imprensa não foi pequena. Através de artigos de crítica política e social e das histórias de humor ou baseadas em relatos da vida real, os escritores colaboravam nos jornais. A grande influência literária na imprensa dos Estados Unidos foi sobre a forma da crítica, de humor e sátira política.

Seba Smith, Charles Farrar Browne, Charles Smith e Samuel Clemens fizeram escola e inauguraram um gênero de crônica crítica às instituições que, praticamente, nunca deixaram de ser publicadas nos jornais americanos. Art Buchwald é um exemplo moderno de escritor herdeiro deste estilo que foi determinante no século XIX.

## 6 - O FOLHETIM

Neste capítulo analisaremos a influência do folhetim no jornalismo, através da obra de Balzac e Dickens, esses dois grandes pintores da sociedade francesa e inglesa do século XIX, que tiveram a obra intrinsecamente ligada à atividade jornalística. Grande parte da obra desses escritores foi pressionada pelos editores, modificada conforme exigências editoriais, sem que a qualidade literária fosse comprometida. Quanto ao folhetim brasileiro analisaremos Memórias de um sargento de milícias romance que traça o quadro da sociedade que estava se formando no princípio do século XX no Rio de Janeiro, composta por artesãos, pequenos funcionários, ciganos, portugueses e brasileiros pobres. Manoel Antônio de Almeida além de escrever um romance perfeito quanto à técnica narrativa, escapa dos padrões folhetinescos importados.

Cabe uma explicação sobre a escolha não ter recaído sobre nenhuma obra de José de Alencar ou Machado de Assis. É que este trabalho não pretende ser um estudo sobre esses dois escritores brasileiros e se voltássemos a estudar suas obras o trabalho fecharia muito sobre os dois autores. Nossa intenção é o estudo da influência literária na imprensa do século XIX, e vice-versa. Esta influência no Brasil foi bem maior do que poderia parecer, caso este trabalho se voltasse apenas para os dois autores. A escolha recaiu sobre Manoel Antônio de Almeida pela época em que ele escreveu o Sargento de milícias (1852), período próximo da produção de Balzac e Dickens, quando o folhetim estava começando a moldar a forma de jornalismo literário na Europa, o que mais valoriza a obra do autor bra-

sileiro. O Sargento da milícia aparece assim como uma obra em estado bruto, menos influenciada pelo gênero folhetinesco europeu.

Estudaremos também a forma narrativa do folhetim, que nos parece ser o ponto determinante da influência do jornalismo sobre a literatura do século XIX.

A primeira constatação que se faz ao começar o estudo do folhetim é que existe um grande preconceito quanto ao fato dos escritores terem publicado suas obras em jornais. A primeira dificuldade que encontramos foi na escolha dos autores de literatura internacional, que escreveram para jornais, porque a historiografia literária consegue omitir esta informação quando se trata de escritores consagrados. A escolha recaiu sobre Balzac e Dickens, por ter sido a obra desses dois escritores quase totalmente publicada em periódicos, e porque encontramos dados suficientes para comprovar isto.

Sabe-se que Dostoievski e Tolstoi publicaram em jornais. Crime e castigo foi publicado em partes no Mensageiro Russo. Este livro foi inspirado num crime publicado pela imprensa russa. Anna Karenina de Tolstoi também foi publicado em capítulos pelo Mensageiro Russo, mas quanto as outras obras dos dois escritores ficaram dúvidas quanto à procedência.

Quanto aos escritores norte-americanos do século XIX, não encontramos nenhuma referência sobre as obras que foram originalmente publicadas nas revistas e jornais literários. Na historiografia literária brasileira encontramos a mesma dificuldade, mas Nelson Werneck Sodré na sua História do Jornalismo, cita todos os folhetins publicados pela imprensa, o

que elimina o problema.

No Brasil analfabeto, os folhetins vão ter uma importância maior do que a pequena penetração dos jornais permitiria, graças à leitura oral em grupo. Os filhos letrados das boas-famílias liam os folhetins, para os empregados e agregados. Na Inglaterra, as obras de Dickens eram lidas oralmente para os operários analfabetos. Na Europa, principalmente na França, onde o folhetim foi realmente massificado, a publicação destas obras serviu como um estímulo à alfabetização.

A publicação do Guarani provocou uma explosão, nunca antes ocorrida no Brasil, já com larga experiência na publicação de folhetins de procedência estrangeira. A cor local do Guarani trouxe uma revolução no gênero, apesar de ter sido antecedido por Memórias de um sargento de milícias, que passou despercebido e duas outras obras do próprio José de Alencar, Luciola e Cinco minutos.

O depoimento que Visconde de Taunay deixa em Reminiscências mostra o impacto que o Guarani provocou, e a influência da leitura oral.

Em 1857, talvez 56, publicou o Guarani em folhetim no Diário do Rio de Janeiro, e ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue a exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao simples influxo da literatura, com exclusão das exaltações de caráter político. (...) o Rio de Janeiro em peso, para assim dizer, lia o Guarani e seguia comovido enleado os amores tão puros e discretos de Ceci e Peri e com estremecida simpatia acompanhava, no meio dos perigos e ardis dos bugres selvagens, a sorte varia e periclitante dos principais personagens do cativante romance, vazado nos moldes do indianismo de Chateaubriand e Fenimore Cooper, mas cujo estilo é tão

caloroso, opulento, sempre terso, sem desfalecimento e como perfumado pelas flores exóticas das nossas virgens e luxuriantes florestas. Quanto a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalos então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república, em que houvesse qualquer feliz assinante do diário do Rio, para ouvirem absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por alguns deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se via agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora — ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor.<sup>78</sup>

Uma das características do folhetim é que ele vai sofrer modificações no decorrer da história, devido a exigências do público ou a contingências objetivas que interferem na obra. O leitor moderno, a quem é omitido que o livro foi escrito em forma de folhetim, atribui a um defeito de estilo, características que são próprias do folhetim.

Martin Chuzzlewit, personagem de Dickens, teve que ser enviado aos Estados Unidos, pelo autor, numa tentativa de ganhar mais leitores para o jornal, uma vez que na época era sucesso garantido ridicularizar os hábitos e costumes da população da antiga colônia.

A deficiência de estilo, caracterizada pela repetição é uma necessidade do bom folhetinista, uma vez que entre um episódio e outro passam-se muitos dias e é preciso lembrar o leitor, para a história não perder a querência. A distância entre dez linhas, para o leitor do romance, pode ter significado a interrupção de muitos meses para o leitor do folhetim. A interrupção de um folhetim, e a volta alguns meses depois, era uma prática bastante comum. Quincas Borba de Machado de Assis, como vimos, foi interrompido por quatro meses, voltando



mais tarde com algumas modificações. As obras de Alexandre Dumas, foram interrompidas, por sobrecarga de trabalho do escritor, que quando começou o Conde de Monte Cristo, estava ainda escrevendo três outros folhetins, em diferentes andamentos (La dame de Montsoreau, Le chevalier de Maison Rouge, Les Quatre-cinq).

Outra característica do folhetim é a prolixidade. Como os escritores mantinham contrato por tempo de publicação, eram obrigados a esticar os episódios. Balzac fugia um pouco a este esquema: suas novelas eram curtas, apesar dos personagens voltarem em outras novelas, tanto que a obra de Balzac forma um todo homogêneo dividido em grandes temas, como Cenas da vida privada, Cenas da vida parisiense, compondo a Comédia Humana. Muitos escritores ganhavam por linha escrita — o que era comum nos contratos na França — o que significava que, quanto maior fosse o capítulo mais rendimentos. A maioria dos escritores que escreviam para jornais, sofriam de uma certa prolixidade: Victor Hugo, Dickens, Tolstoi, Alexandre Dumas. Esta necessidade de fazer render uma obra, talvez esteja na causa dos defeitos de estilo de O Conde de Monte Cristo. Para Umberto Eco este "é, sem dúvida, um dos mais apaixonantes romances já escritos, e por outro lado, é um dos romances mais mal escritos de todos os tempos e de todas as literaturas."<sup>79</sup>

Este aspecto de repetição e prolixidade foi uma característica que o folhetim brasileiro soube evitar. O folhetim brasileiro, para usar um termo técnico do jornalismo, é enxuto. O cortico tem 23 episódios e Memórias de um sargento de milícias 48. Nada que possa ser comparado com as 1.600 pági-

nas do Monte Cristo, com os três volumes dos Mistérios de Paris de Sue, e com os Miserables de Victor Hugo. Dickens sem pecar pelas repetições inúteis, tem um grande estilo narrativo, mas parece prolixo para o leitor contemporâneo.

O aparente caos do excesso de personagens, histórias paralelas que se cruzam não diminuem a força do texto. A narrativa do folhetim tem três ingredientes que dão força ao texto: história central que determina e domina toda a ação, tensão emocional e unidade de construção de caráter do personagem ou personagens.

A inverossimilhança, as contradições dos relatos, os defeitos de estilo (excesso de palavras, repetições etc.) não comprometem o todo, quando a narrativa central se mantém homogênea e coerente, mesmo dentro da incoerência aparente da ação, e mantém a tensão emocional. O Conde de Monte Cristo de Dumas, talvez, seja a obra que chegou à perfeição quanto a força da narrativa central. Toda a história se encaminha inexoravelmente para a vingança. A vingança de Edmond Dantès (o conde de Monte Cristo) destrói vítima e algoz. A narrativa folhetinesca leva a um desfecho inexorável, mantendo a cada capítulo a tensão emocional que obriga o leitor a continuar a leitura.

Os personagens do folhetim são personagens bem construídos do começo ao fim, e não aparecem com contradições de construção — o que eu chamo de unidade de caráter. Eu chegaria ao ponto de afirmar — assumindo os riscos da audácia — que os personagens do folhetim são comparáveis aos personagens das tragédias gregas, na sua força de representarem

as forças do mal e do bem, da vingança, no se jogar cego para o abismo das paixões que os dominam. Rastignac, Eugenie Grandet, são tão fortes como Antígona, como Creonte.

O folhetim foi um gênero literário que envolvia e se envolvia com o público, como o autor grego, que concorria ao prêmio das festas de Dionísio, fazia um teatro de total envolvimento com o público, tanto que nos primórdios do teatro não havia separação entre atores e público.

Neste sentido da construção de personagens é interessante fazer uma relação com as novelas de televisão, um gênero que se diz herdeiro do folhetim. Não existe uma narrativa central nítida, todas as histórias se entrelaçam e seguem de maneira paralela. Nas narrativas do folhetim literário as histórias paralelas servem ou para reafirmar a narrativa central, dando-lhe mais força ou como uma duplicação da narrativa central, que se encaminha para um final coerente. Coerente como forma narrativa, não como verossimilhança com a realidade. Os personagens da novela de televisão não têm unidade de caráter, são mal construídos. Tanto que numa novela que se começa a ver no princípio e volta-se a ela no final, têm-se duas impressões: uma que a história não mudou, outra que os personagens são outros. Em alguns momentos a novela de televisão tem personagens bem construídos, mas uma boa construção narrativa, homogênea, que encaminhe toda a ação para um colapso final, ainda não tivemos na televisão brasileira. Neste sentido pode-se dizer que a novela não é um gênero herdeiro do folhetim do século XIX que possibilitou o aparecimento de escritores como Machado de Assis, Dickens e Balzac.

## 6.1 - Charles Dickens

Charles Dickens foi o intelectual típico do século XIX. Nasceu pobre, começou a vida como jornalista, se tornou um dos maiores escritores ingleses de todos os tempos. Suas principais obras foram escritas na forma de folhetim e sua temática é principalmente a vida dos miseráveis proletários que se aglomeravam em casebres nos arredores das cidades. Seu livro Duas cidades é talvez o melhor quadro já feito sobre os deserdados do sistema, no começo do desenvolvimento capitalista, em Londres e Paris.

Charles Dickens conheceu a pobreza de perto. Sua educação foi fragmentada, e teve que começar a trabalhar cedo e duro, num armazém, no período em que seu pai esteve preso por dívidas. Ainda estudante, ganhava um shilling para escrever para o British Press, sobre pequenos assuntos locais. Trabalhou por algum tempo numa firma de advocacia, onde conheceu a burocracia e o sistema jurídico e penitenciário inglês, que tão bem relata em seus livros, e a vida do submundo dos oportunistas, salafrários e vigaristas que povoam seus romances. Aos vinte anos recebeu uma oferta para trabalhar em The Mirror of Parliament e outra para o True Sun. Começa então sua vida de cronista do Parlamento, em que mostra seu talento de observador, além de ser super rápido para redigir suas reportagens.

Noite após noite eu registro predições que nunca se realizarão, promessas que nunca serão cumpridas, explicações cuja única intenção é mistificar. Eu nado em palavras. Bretanha, infelizmente uma mulher, aparece sempre perante mim como uma galinha amarrada, atravessada por canetas, mãos e pés atados, pela burocracia.<sup>80</sup>

Em 1834, ele começou a cobrir o Parlamento para o Morning

Chronicle, e escrevia também crônicas para o mesmo jornal e para o Monthly Magazine. Como Machado de Assis, critica com ironia a atividade dos parlamentares. Logo depois passa a escrever para o Evening Chronicle e finalmente para o Bell's Life in London. Uma coletânea desses artigos foi publicada em livro, quando Dickens tinha 24 anos, com o título de Sketches by Boz. O sucesso foi enorme, a crítica reconheceu nele o talento, a qualidade de observador da realidade e do caráter e modos dos indivíduos. Com um grande senso de ridículo, o jovem autor descrevia com indignação os vícios e vilcoza das pessoas, mas com senso de humor e ironia.

Melhor do que todas as críticas foi o convite para escrever um livro cômico em episódios — nasce o Pickwick. O quarto episódio encantou os leitores. As vendas mensais subiram de 400 para 4 mil exemplares. Os críticos falavam de Dickens como um outro Cervantes. Os pobres compravam os exemplares em grupos, e liam em voz alta. A Inglaterra do começo do século, como toda a Europa e os Estados Unidos tinham um grande número de analfabetos, como no Brasil esses folhetins têm uma forte influência da linguagem oral, porque eram feitos, também, para serem lidos.

Charles Dickens recebeu uma oferta para editar e escrever para uma nova revista mensal, Bentley's Miscellany, tendo, para isso que deixar o seu emprego de repórter do Morning Chronicle. No segundo número da revista aparecia o episódio de abertura de Oliver Twist. Apenas uns poucos traços da alegre sátira permaneceram: em vez disso, a indignação é expressa em melodrama, no patético e no sarcasmo. Uma indignação cul-

tivada em horas incontáveis no parlamento, ouvindo homens bem alimentados debatendo os problemas dos pobres.

Tendo terminado Pickwich, e estando Oliver Twist pela metade, Dickens começou a trabalhar no livro Nicholas Nickleby. Para isso, ele e o ilustrador "Phiz" percorreram diversos internatos em Yorkshire, cheios de larvas, pragas, espancamentos e ignorância. Mais tarde visitou fábricas de algodão onde a miséria reinava. Charles então decidiu lançar uma revista semanal, uma espécie de miscelânea de ensaios, contos, sátiras sobre a lei, artigos de comportamento e notas de viagem. O nome era Master Humphrey's Clock, e seu primeiro número vendeu 7.000 exemplares. Mas para uma revista semanal era necessário muito material, e Dickens resolveu criar mais uma novela em série, chamada The Old Curiosity Shop. As vendas subiram para 10.000. A obra consolidou a ligação pessoal entre o autor e o leitor. Quando o fim da pequena Nell estava próximo, choveram cartas pedindo para que ela não morresse.

O segundo folhetim da revista foi Barnaby Rudge. Esta obra relata os tumultos que ocorreram meio século antes, e que foram ostensivamente anti-católicos. Ofereceram a Dickens uma cadeira na House of Commons e ele recusou, por várias vezes, dizendo que seus livros seriam instrumentos muito mais eficazes de reforma, já que eram lidos por pessoas de todos os níveis sociais.

Quando terminou Barnaby Rudge, Dickens também parou com a sua revista a fim de poder descansar. Então viajou para os Estados Unidos, onde foi tratado como um rei, o que foi divertido a princípio, mas muito cansativo depois, obrigando Charles

a recusar convites. Num banquete onde seria homenageado como herói dos desamparados, ele falou sobre os direitos autorais, o que foi considerado um insulto pelos jornais do dia seguinte.

Nos Estados Unidos, Dickens viu a pobreza, as favelas, falta de higiene, esta última tanto por parte dos pobres, como dos ricos — o desconforto o incomodava. Depois de uma curta estadia no Canadá, voltou para a Inglaterra. Ele dizia que em sua vaidade, os americanos não aguentavam que suas falhas fossem mencionadas. Ele mostrou algumas dessas falhas em American Notes mas com muita cortesia e tato. Ele atacou a escravidão, o homem de negócios, a imprensa marrom que, segundo ele, era responsável pelo baixo nível de informação geral entre os americanos.

A novela que Dickens iria escrever após um ano era Martin Chuzzlewit, cujos primeiros episódios não tiveram grande sucesso. Dickens, então decidiu que enviaria o jovem Martin aos Estados Unidos no sexto episódio — um recurso comum em séries de televisão, que tenta satisfazer a audiência. Esta, no entanto, continuou bem menor que a das obras anteriores.

Enquanto escrevia Martin Chuzzlewit, escreveu também A Christmas Carol, cujas vendas foram prejudicadas por falta de divulgação e pirataria. Decidiu então fazer uma visita a Itália, e foram os sinos de Genova a pista para a sua história seguinte, The Chimes. Esta obra foi um golpe contra o "sistema", contra a classe dominante que seguia as leis do capitalismo primitivo impostos pelos economistas políticos do começo do século XIX. Mas a Itália, com sua gente limpa,

educada e respeitosa ele amava.

Dickens recidiu então criar um jornal que servisse às reais necessidades do homem comum, o Daily News, cujas vendas, mais tarde, ficaram em 4000 exemplares, só ultrapassadas pelo The Times, com 25000. Depois de 17 números, ele deixou sua posição de editor, mas continuou contribuindo com vários artigos. Em 1846 ele começa a escrever uma novela mensal em 20 partes. Depois de ter vivido algum tempo em Lausanne e Paris, Dickens volta a Londres e começa a escrever David Copperfield (1849) cujos personagens têm relação com as pessoas que conheceu na infância. Os episódios foram um sucesso. A atividade jornalística para Dickens era vista como uma militância em prol da Educação. Já escritor consagrado, em plena maturidade literária, ele funda uma nova revista, Household Words (1850), onde misturava educação popular, informação, campanhas contra abusos locais, ficção, sentimento e humor. O primeiro número parece ter vendido 100.000 exemplares. Dickens era famoso e fazia escola influenciando jovens escritores como Willie Collins, G.A. Sala e outros.

David Copperfield é o livro que marca a maturidade de Dickens. O escritor, com perfeito domínio da linguagem chega aonde queria chegar — denunciar as disparidades da sociedade inglesa, mas envolver o leitor nas malhas do romance. Para isto ele desenvolve com perfeição a técnica narrativa do folhetim. Cada capítulo cria uma complicação dramática que obriga o leitor a passar para o capítulo seguinte.,

O leitor do folhetim se sente envolvido com a história, não só porque os personagens representam o ser humano na sua



real dimensão — de bondade, vileza, nobreza em certas situações, interesses mesquinhos em outras — mas porque o ambiente onde se passa a ação é inteiramente do conhecimento dos leitores, as ruas, os becos sujos, as fábricas e orfanatos são retratados como realmente são. O autor do folhetim produz constantemente pressionado pelo público que responde imediatamente aprovando a história, ou deixando de comprar o jornal quando esta o desagrada. A técnica utilizada por Dickens para prender o leitor é sutil. Uma frase, uma pequena sugestão deixam antever uma tragédia. Um exemplo desta técnica, é nesta passagem de David Copperfield, em que o autor descreve as alegrias do pequeno David ao sair de férias, mas antecipa a tragédia que se aproxima, e induz o leitor para o capítulo seguinte, para saber porque ele não voltaria mais para sua casa.

Não é sem profunda emoção que penso na alegria que experimentei deixando a casa onde fora tão feliz; não podia suspeitar que ia deixá-la para sempre.<sup>81</sup>

Dickens utiliza com habilidade a técnica dos contrastes de personalidade. A mais insuportável das criaturas, o caráter mais genioso e difícil se revela o mais justo, correto e bondoso. Estes qualificativos não caem tão bem como sobre a personagem Betsey Totwood: uma senhora furiosa, desafortada, autoritária a quem todos temiam, e que na realidade tinha grande bondade e sabedoria, e salva David da miséria.

Por outro lado, o mais dócil dos personagens, torna-se o vilão hediondo, como Uriah (no mesmo David Copperfield), até se revelar andava constantemente de cabeça baixa, dizendo:

"Oh! muito obrigado, Mr. Copperfield, sou muito humilde para poder aceitar" ou "Agradeço-lhe muitíssimo, e se não fosse eu tão humilde, seria isso grande prazer para mim."<sup>82</sup>

Dickens fez de sua obra a defesa dos pobres e oprimidos, mas sem cair em esquemas maniqueista — os pobres são sempre bons e os ricos maus. Ele analisou profundamente o lado odioso da miséria, a vileza e a degradação do homem pobre. Ele mostrou a miséria em toda sua sordidez.

David Copperfield é a primeira obra da maturidade do autor, quando ele começa a fazer um trabalho mais complexo, em que pretendia representar o todo da sociedade como uma estrutura integrada, onde os atos dos mais altos aos mais baixos, têm repercussão um sobre o outro. Esta proposta se realiza inteiramente com Black House, que Dickens começa a publicar em 1851, em episódios mensais, e onde faz uma pintura perfeita dos diversos segmentos da sociedade inglesa da primeira metade do século XIX.

Toda a atividade literária de Dickens esteve ligada ao jornalismo. Quando a circulação do Household Words estava em declínio, ele remediou a situação escrevendo uma novela em números semanais, o que tinha feito 13 anos antes. O nome da novela era Hard Times. Em seguida, escreveu outra mensal, A pequena Dorrit onde sintetiza o seu amargo ponto de vista sobre as condições da Inglaterra. Em 1859, tendo brigado com seus antigos editores, Dickens fundou uma nova revista semanal, All the Year Around, que vendia 3 vezes mais cópias que Household Words, e no final da vida de Dickens, sua circula-

ção estava em 300.000. A história serializada nos primeiros seis meses foi Duas Cidades, que relatava a vida proletária nos subúrbios de Londres e Paris, resultado da pesquisa que fez em Paris nos bairros operários e da vivência em Londres.

Em 1860, Dickens começou Great Expectations. Em 1864 foi a vez de Our Mutual Friend, que foi seu último ataque à presunção burguesa.

As informações contidas na obra de Charles Dickens têm valor de documentação histórica. Como um cientista social ele percorria bairros populares, visitava orfanatos, asilos, internatos, prisões para situar suas histórias dentro da realidade. As cidades, os portos e estações são reais. O cuidado minucioso com que descreve as pequenas profissões e a vida dos artesãos, pescadores ou comerciantes, permite que sua vasta obra seja fonte inesgotável de informação.

## 6.2 - Balzac

Balzac como Dickens, teve grande envolvimento com o jornalismo. Sua produção foi frenética, para saldar as dívidas que contraía — ele recebia dinheiro adiantado pelos contratos que assinava e não conseguia cumpri-los. Durante seus anos mais criativos, de 1833 a 1843 aproximadamente, Balzac trabalhava 18 horas por dia e escrevia um livro em 5 dias. Seu ritmo de trabalho ia de meia-noite, hora que acordava, até as 6 horas da tarde, quando dormia por mais seis horas. Para ficar acordado Balzac bebia litros de café. Mantendo esse ritmo durante anos, trabalhando constantemente sob pressão dos editores e dos credores, Balzac arruinou a saúde, e

morreu aos 51 anos, obeso, hipertenso e cego. Ele tinha duas casas — com dois gabinetes de trabalho, ricamente decorados, exatamente como os descritos em alguns de seus livros — uma delas secreta, para não ser encontrado pelos credores. Apesar desses cuidados foi preso duas vezes por dívida.

Os personagens da Comédia humana o imenso conjunto de sua obra, eram tirados da vida real, a mistura de dois ou três indivíduos, formava um personagem, muitos deles voltavam em vários romances. André Maurois, na sua biografia de Balzac, afirma que o grande escritor nunca chegou a distinguir perfeitamente a vida real e a dos personagens que criava. Ele não distinguia ficção da realidade, e tinha consciência disto: "A natureza criou em mim um ser de amor e meiguice, o acaso me obrigou a escrever meus desejos em vez de os satisfazer",<sup>83</sup> escreveu para Eve Hanska, em 1836. Quando estava morrendo, antes de perder a consciência diz "só Biachon poderia me salvar".<sup>84</sup> Biachon era o médico da Comédia humana. Biachon foi em grande parte inspirado no Dr. Nacquart, que o acompanhou durante toda a vida, e foi um dos fiéis amigos que emprestavam dinheiro nas horas de aperto.

A monumental obra de Balzac foi quase toda escrita para jornais, no estilo de folhetim. A força de Balzac estava em criar personagens totalmente reais, dominados por vícios e obsessões humanas. Analista profundo dos costumes da época, Balzac se tornou o maior historiador da sociedade burguesa e aristocrática francesa de seu tempo. Os financistas, agiotes, aproveitadores, arrivistas, interesseiros são retratados no mais profundo de seus defeitos. O povo só aparece

como coadjuvante, mas a genialidade de Balzac fez com que a real situação dos deserdados fosse retratada. Neste sentido a mais importante de suas obras é Les Paysans — romance em que ele pretendia fazer a condenação da nova ordem econômica capitalista e a defesa dos antigos valores da propriedade rural aristocrática. Só que ele faz o retrato da espoliação dos camponeses. Nesta obra, Balzac pretendia mostrar a degradação da cultura aristocrática francesa e acabou escrevendo sobre a tragédia do campesinato, na passagem para o sistema capitalista. Lukacs considera esta a mais importante obra sobre a tragédia dos camponeses.

Desde a juventude Balzac tomou posição, num escrito, contra a divisão da grande propriedade rural e pela manutenção do direito de primogenitura. E bem antes de terminar Les Paysans (1844) ele tentou dois romances utópicos (Le médecin de campagne em 1833 e Le curé de village em 1839) para materializar a sua concepção econômico-social sobre a função da grande propriedade e dos deveres dos grandes proprietários. As duas utopias sucederam a desagregação da utopia diante da realidade social e a derrota das idéias utópicas ao contato com a realidade econômica.

A grandeza de Balzac reside precisamente nesta autocritica sem indulgência de suas concepções, de seus desejos mais caros e de suas convicções mais profundas, levando-o a fazer a descrição inenxoravelmente exata da realidade.<sup>85</sup>

Les Paysans foi uma obra que muito mobilizou Balzac, sofreu várias interrupções. A obra foi várias vezes vendida e recuperada pelo autor. Desanimado Balzac interrompia o trabalho por longo tempo e recomeçava novamente. Todo este imenso esforço lhe custou 6 anos, e ficou inacabado. Tendo começado a ser publicado no La Presse, foi interrompido pela morte do autor. O romance não foi bem aceito pelos leitores, que escreviam pedindo que se acabasse com aquela publicação chata.

As idéias políticas de Balzac — legitimista, a favor da realza — não impediram que descrevesse a sociedade francesa com realismo. Suas idéias o faziam sonhar com um passado aristocrático, com a grande propriedade, com a harmonia entre as classes, um mundo sem a usura capitalista, mas a vida o jogava na realidade e seus personagens têm tanta força que a linha que separa ficção e realidade se confunde.

A trajetória de Balzac começa em 1830 quando entra para o jornal La Silhouette e logo depois para La Mode, ambos do editor Girardin, que renovou o estilo do folhetim na França. Aos poucos começa a ser aceito na alta-sociedade e nos salões frequentados por escritores e artistas, que tanto o fascinava. No La Caricature ele faz crônicas políticas, debocha de Louis Philippe, critica La Fayette, heróis fraco e vaidoso, e tritura o ministro Thiers, arrivista sem escrúpulos.

Em 1833 assina seu primeiro contrato para uma novela em capítulos com a Revue de Paris, o dinheiro recebido antecipado foi logo gasto, sem que Balzac se ponha a escrever. Pressionado ele escreve em poucos dias os primeiros episódios de Histoire des Treize, uma narrativa rica em aventuras, sociedades secretas, bem ao gosto da imaginação de Balzac. O folhetim foi um sucesso. Um novo e segundo episódio chamou-se La Duchesse de Langeais, um tanto autobiográfico, para se vingar dos amores mal correspondidos de Henriette de Castries.

As histórias de Balzac, desde esta primeira novela, estão fortemente estruturadas no mundo real, numa cidade específica, onde os nomes das ruas são verdadeiros, os pontos de encontro existem. A narrativa está presa ao mundo real e a

ambientes conhecidos dos leitores. Neste primeiro folhetim, Balzac tinha a intenção de recriar uma Mil e uma noites parisienses, o enquadramento da história dentro das ruas e locais parisienses deram à obra um tom de realidade e de verossimilhança que o aventureiro não conseguiu desmentir.

Uma nova revista L'Europe Littéraire, abre as portas para Balzac, que escreve o primeiro dos seus grandes romances: Scène de la vie de Province; Eugenie Grandet. Esta obra mostra toda a força dos personagens balsaquianos: o pai Grandet, exemplo de avarento, cuja idéia fixa de guardar dinheiro domina todos os seus atos. Esta livro tem todas as qualidades da obra literária, simplicidade de construção, unidade de tema e um belo exemplo de amor, Eugenie, e de fidelidade, Nanon. Balzac não tem consciência de ter feito uma grande obra. Ele considerava Eugenie Grandet uma boa novelinha fácil de vender.

O valor desta obra supera em muito o seu tema, mais do que a força dominadora de um avarento, o livro retrata com fidelidade os mecanismos de enriquecimento da nova burguesia. Balzac consegue mostrar o poder destrutivo de uma idéia fixa, que leva à ruína toda uma família. Mas mostra também a formação das fortunas na França; através de conhecimentos no governo, de uma política que favorece o lucro imobiliário para os amigos, através de venda de material para o exército, etc. Em Machado de Assis, também, Procópio Dias se beneficia de negociatas durante a Guerra do Paraguai.

A crítica recebeu mal Eugenie Grandet. A obra de Balzac não foi reconhecida durante sua vida. Só Victor Hugo reconhe-

cia em Balzac um grande escritor, um dos maiores da língua francesa. A crítica foi hostil à obra de Balzac praticamente durante todo o século XIX. Hoje, vindo depois de Shakspeare, Balzac é o segundo escritor sobre o qual mais se escreveu em todo o mundo.

Balzac no entanto não se deixava abater, e criticava duramente seus adversários: os jornalistas através de seus personagens, os escritores através da crítica que escrevia para os jornais. Balzac foi o único crítico a reconhecer o valor da Chartreuse de Parme, hoje considerado um dos melhores romances franceses.

Balzac não se intimidava com os críticos, contra-atacava. O golpe mortal desfechou contra Sainte-Beuve. Ele toma como modelo o romance que Sainte-Beuve acabava de publicar, com grande elogio da crítica, Volupté e reescreve a história com muito mais brilho e força narrativa, compondo uma de suas obras primas, Le Lys de la Vallée. Balzac atingia assim seu inimigo em seu próprio terreno. Sobre Volupté ele escrevia: é fraco, difuso mas tem belas coisas.

Em 1835, na tentativa de enfrentar suas dívidas e seus inimigos, compra uma revista, Chronique de Paris. Como colaboradores Balzac convoca Thophile Gautier, com quem teria profundos laços de amizade a partir daí, e Victor Hugo entre outros menos renomados. Em realidade Balzac fará o jornal sozinho; os artigos, os folhetins, o jornal todo. Para levar adiante a tarefa sobre-humana, não havia mais horários para dormir. As dívidas foram se acumulando, até que o jornal falisse. A produção para este jornal foi gigantesca. Algumas de



suas melhores obras foram escritas para o Chronique de Paris.

Balzac não escreve sobre nenhum assunto sem aprofundar. O que deveria ser um simples drama conjugal, como La Femme Supérieure, torna-se um estudo histórico do Governo Constitucional e seus impasses em face de uma burocracia super complexa. A Femme Supérieure inundou La Presse, durante 14 dias. O personagem luta contra o burocratismo. As idéias políticas de Balzac são com veemência defendidas: redução dos ministérios, menor emprego de pessoas, impostos proporcionais às propriedades, impostos indiretos abolidos, impostos sobre o luxo. É interessante notar que estas idéias eram novas e opostas às pregações conservadoras as quais ele se filiava.

Além da objetividade na descrição de ambientes, da localização geográfica dos locais onde se desenrolava a história o realismo de Balzac ia mais longe, fazendo a pintura de personalidades absolutamente bem construídas. Os personagens de Balzac mais do que representantes de tipos de uma época, revelam a verdadeira natureza do homem. Os caracteres pintados por Balzac pertencem à galeria de tipos universais. O arrivismo de Rastignac, a avareza de Grandet, a renúncia de Eugénie entre muitos outros. Rastignac volta em várias obras, como símbolo desta vontade de potência, projeção do próprio autor. Estas mesmas características aparecem em outros personagens, como duplos, como Vautrin por exemplo.

Balzac se considerava um profundo conhecedor da alma humana e ele tinha a intenção de fazer uma obra que revelasse as paixões humanas, e as levasse ao limite, até a destruição

do indivíduo e de todos os que o rodeiam. E isto ele consegue. Com o Père Goriot Balzac eleva ao máximo o poder destrutivo de uma paixão: o amor obsessivo de um pai pelas filhas, que leva ao total aniquilamento. Como afirmava Balzac em sua correspondência, "a paixão não transige, e admite qualquer transgressão".<sup>86</sup>

Balzac tinha consciência de estar produzindo uma obra para a posteridade, e tal como um historiador, ele vai retratando a sociedade francesa do século XIX. Balzac retorna constantemente aos mesmos temas, mas a cada retorno ele aprofunda a questão, leva as paixões ao seu paradoxismo, lá onde não há retorno. Segundo André Maurois esta é a grande descoberta de Balzac, este voltar constante aos temas, sempre aprofundando-os. Suas obras adquirem assim uma força narrativa, talvez só comparável ao teatro grego.

O gênero folhetinesco muito deve ao editor Girardin e Balzac. Girardin porque sentiu todo o potencial do gênero a ser explorado. Ele sabia perfeitamente o que ele queria de um folhetim — uma história que levasse o leitor impreterivelmente a ler o capítulo seguinte, e a comprar o jornal. Balzac foi o gênio que conseguiu perfeitamente juntar esses dois ingredientes, a força narrativa do folhetim com o estilo literário.

A imprensa francesa publicava romances em capítulos e folhetins em fascículos muito antes de Balzac, mas quem renovou o gênero, criando a expectativa para prender o leitor de um número para outro, foi Gerardin. E ele precisava de Balzac, autor fecundo, que dominava o gênero. Uma pergunta que fica

é esta: teria Balzac construído sua monumental obra, não tivesse, ele sido pressionado pelas necessidades do mercado jornalístico, sempre com exigências de novos folhetins?

Apesar da negativa de Balzac em admitir, o romance sofre as contingências do foletim. O público exerce uma verdadeira censura. A menor das pressões é a contingência de tempo. Enquanto fazia a Femme Supérieure para La Presse, Le Figaro esperava pelo folhetim Cesar Birotteau, já pago. E Balzac ainda tinha que escrever contos e novelas para acabar seus Études Philosophiques.

Depois da descoberta de Dumas e Sue, e o imenso sucesso dos romans-fleuves (com mais de mil páginas), o prestígio de Balzac começa a cair junto aos editores de jornais. Ele não era mais necessário. O público começa a recusar Balzac, seu estilo chocava os leitores. La Vieille Fille foi interrompido antes do fim, no La Presse. O público se escandalizava com esse romance, que tão bem analisa a psicologia da moça solteirona, que se atormenta por não se deixar dominar por seus sentidos. Os enormes seios de Mlle Cormon, escandalizavam. A crítica era hostil. Balzac começa a sofrer pessoalmente um cansaço que o impede de produzir no mesmo ritmo frenético de antigamente. No plano objetivo sofre a concorrência de Dumas, que começa a publicar o Conde de Monte Cristo no Journal des Débats. Nesta mesma época Balzac estava publicando no mesmo jornal, o folhetim Modeste Mignon, um desastre.

Balzac não foi entendido em sua época. O mercado saturado de Sue e Dumas não lhe conferia o valor que merecia. Em

vão Balzac acumulava obras-primas, a crítica continuava injusta, recusando-lhe um lugar junto a Victor Hugo, Lamartine e Chateaubriand. Duas vezes Balzac tentou entrar para a Academia Francesa, tendo sido preterido, as duas vezes, por autores sem nenhum valor. Na segunda tentativa teve só dois votos, de Vigny e Victor Hugo.

### 6.3 - Memória de um Sargento de Milícias

O folhetim de Manuel Antônio de Almeida é uma dessas obras de grande valor para a análise de costumes do populacho da sociedade carioca do começo do século passado, estes desperdícios da literatura brasileira, que no século XIX só aparecem como personagens secundários. A obra de Manuel Antônio de Almeida é caricata, irônica, mas em nada diminui a veracidade do quadro social pintado. Talvez o autor tenha escolhido esta forma porque a sociedade em que vivia, e sobretudo o público de jornal para quem escrevia, só aceitasse o povo, se retratado através do humor. Alguns personagens são totalmente caricatos, como a madrinha, que percorre o livro alinhavando as situações, tornando as coincidências possíveis e coerentes. Os personagens não têm características humanas, são símbolos de situações genéricas da população pobre, formada pelos portugueses recém chegados ao Brasil, os brasileiros dos pequenos metiers, os ciganos, o clero desabusado, os despachantes, enfim esses cidadãos de "segunda classe". O Major Vidigal e seus soldados passam ao longo da obra como símbolos do poder, da força e da truculência, sempre pondo fim a alegre vida de dan-

ça, música e canto do povo. O que a caricatura do Vidigal deixa transparecer, como um retrato triste daquela época, não era o seu poder, mas a ausência total de direitos dos indivíduos. Nenhuma instância poderia proteger uma pessoa que estivesse sob a mira do Major Vidigal:

O major Vidigal era o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo que dizia respeito a esse ramo de administração; era juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas da sua imensa alçada não haviam testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo; ele resumia tudo em si; a sua justiça era infalível; não havia apelação das sentenças que dava, fazia o que queria, e ninguém lhe tomava contas. Exercia uma espécie de inquisição policial.<sup>87</sup>

Só o bom relacionamento com os poderosos, que a sociedade paternalista oferecia, podia salvar os injustiçados das mãos do Vidigal.

Um dos indícios da intenção do autor de fazer a representação de tipos sociais e não personagens reais, está no fato da maioria dos personagens não ter nome, ou o nome só ser lembrado depois do personagem já ter desenvolvido toda a sua história. O próprio personagem principal, o Leonardo, é chamado de o menino, até a metade do livro, quando muita travessura já havia mostrado a natureza e o caráter do herói — do herói sem caráter. No capítulo 18 o narrador esclarece:

Daqui por diante trataremos o nosso menigrando pelo nome de batismo. não nos ocorre se já dissemos que ele tinha o nome do pai; mas se o não dissemos, fique agora dito. E para que se possa saber quando falamos do pai e quando do filho, daremos a este o nome de Leonardo, e acrescentaremos o apelido de Pataca, já muito vulgarizado nesse tempo, quando quisermos tratar daquele.<sup>88</sup>

Inúmeros personagens não aparecem nunca com seus nomes, só com características que o identificam: o padrinho, a ma-

drinha, o mestre-de-cerimônias, as duas viúvas, os três filhos, as três filhas — das quais uma tem nome, a Vidinha — o tenente-coronel. Outros são primeiro conhecidos por suas características, e só muito tempo depois é que são identificados por seu nome, como o amigo de Leonardo, que depois fica-se sabendo se chamar Tomás, e a sobrinha da Dona Maria que só alguns capítulos depois de ser apresentada aos leitores, ganha o nome de Luisinha.

Manuel Antônio de Almeida foi um memorialista dos usos e costumes da época mas, mais do isto, as intervenções do autor, na narrativa, mostram que a intenção era preservar usos e costumes de sua época e da época anterior à sua (final do período colonial e Reino Unido), uma herança que ele tinha recebido através de relatos orais, e que ele não queria que se perdessem.

Manuel Antônio de Almeida tem o cuidado do historiador e do estudioso de folclore ao narrar as festas populares, as danças, os desfiles das baianas que antecediavam as procissões, as pastoras, o canto dos barbeiros. São muitas as interferências do narrador comparando o tempo presente com o passado, para deixar o registro objetivo dos costumes, como nesta passagem da cerimônia do "fogo" (fogos de artifício), na festa do Divino:

Assim chegaram ao Campo, que estava cheio de gente. Nesse tempo ainda se não usavam as barracas de bonecos, de sorte, de raridade e de teatros, como hoje: usavam-se apenas algumas que serviam de casas de pasto. (...)

Nas escadas do Império fazia-se leilão como ainda hoje, divertindo-se muito o povo...<sup>89</sup>

Has mais do que isto, algumas observações do narrador

mostram que ele está escrevendo para o futuro, deixando um duplo registro: dos tempos antigos do El Rei e do tempo contemporâneo. Uma passagem deixa clara esta intenção, quando ele explica o sistema dos agregados. O sistema de agregados, em 1852 quando o livro foi escrito, era dominante da sociedade brasileira. Temos a este respeito toda a obra de Machado de Assis, que dá um perfeito panorama da vida da aristocracia e burguesa carioca, e o importante papel que dentro dela desempenhavam os diversos níveis de agregados. Manuel Antônio de Almeida quando dá explicações sobre o sistema de agregados, não está falando para os seus contemporâneos estava, seguramente, deixando para os futuros leitores uma explicação de um costume que estaria fadado ao desaparecimento.

Vejamos a longa explicação:

Passaram-se assim algumas semanas: Leonardo, depois de acabadas todas as cerimônias, foi declarado agregado à casa de Tomas da Sé, e aí continuou convenientemente arranjado. Ninguém se admira da facilidade com que se fazia, semelhantes cousas; no tempo em que se passavam os fatos que vamos narrando nada havia mais comum do que ter cada um, dous, e às vezes mais agregados.

Em certas casas os agregados eram muito úteis, porque a família tirava grande proveito de seus serviços, e já tivemos ocasião de dar exemplo disso quando contamos a historia do finado padrinho de Leonardo; outras vezes e estas eram em maior numero, o agregado, refinado vadio, era uma verdadeira parasita que se prendia à árvore familiar, que lhe participava da seiva sem ajudá-la a dar os frutos, e o que é mais, ainda, chegava mesmo a dar cabo dela. É o caso é que apesar de tudo, se na primeira hipótese o esmagavam com o peso de mil exigências, se lhe batiam a cada passo com os favores na cara, se o filho mais velho da casa, por exemplo, o tomava por seu divertimento, e a menor e mais justa queixa saltavam-lhe os pais em cima tomando o partido do filho, no segundo aturavam quanto desconforto havia com paciência de mártir; o agregado tornava-se quase rei em casa, punha, dispunham, castigava os es-

cravos, ralhava com os filhos, intervinha enfim nos mais particulares negócios.<sup>90</sup>

Reforçando a tese de que ele escrevia para o futuro, podemos nos ater ao fato de que depois de sair em folhetim no Correio Mercantil, Manuel Antônio de Almeida o publica em livro com o sugestivo pseudônimo de Um Brasileiro. Ao publicar em livro ele estava dando à obra a perenidade que o jornal não permite, e ao assinar Um Brasileiro, estava conferindo à obra o papel de um depoimento — um depoimento que qualquer brasileiro poderia ter dado, porque se tratava do Brasil. Sobre este aspecto o autor tem um procedimento próximo do realismo, que pretende relatar com fidelidade a vida, os usos e costumes, pois a obra literária é vista, pelos autores, como o testemunho de uma época.

A historiografia literária brasileira muito tem discutido sobre o estilo da obra de Manuel Antônio de Almeida, ora qualificando-a como romântica, ora como realista avant la lettre. Nos parece importante esta discussão para este trabalho, pois o enquadramento no movimento romântico, poderia levar a uma interpretação errônea, e tirar dela a validade como fonte fidedigna de estudo social.

O romantismo de Manuel Antônio de Almeida não impede a observação profunda da sociedade, característica do movimento realista, que pretendia fazer a história da sociedade e dos movimentos sociais. Manuel Antônio de Almeida escapa das armadilhas românticas, e não tem uma visão lírica, mistificadora do povo, como os escritores românticos.

Em Memórias de um sargento de milícias, além da vida da



população pobre do Rio de Janeiro, temos informação sobre músicas, danças, instrumentos que mostram os caminhos percorridos pela música brasileira e as diversas influências que sofreu nos primórdios de sua formação. Só para comprovar o quanto a obra pode servir como fonte primária de informação, quero lembrar a questão do fado, que alguns estudiosos (entre os quais Mario de Andrade) atribuem ser originário do Brasil, nascido nos bacos do Rio de Janeiro, e que só depois emigrou para Portugal, desaparecendo do Brasil. Lendo Manuel Antônio de Almeida, encontramos muitas referências que confirmam esta hipótese.

...os convidados do dono da casa, que eram todos dalem-mar, cantavam ao desafio, segundo seus costumes; os convidados da comadre, que eram todos da terra, dançavam o fado.<sup>91</sup>

A melhor qualificação sobre a obra de Manuel Antônio de Almeida, foi dada por Mario de Andrade, que considera o romance Memórias de um sargento de milícias, uma obra dentro da tradição do romance pitoresco, na linha do Satiricon, de Petrônio, de Quevedo, Alemán ou de Lazarillo de Tormes. O romance picaresco relata as aventuras de um herói ora cômico, ora pândego, sempre desastrado e muitas vezes covarde. Este tipo de obra se caracteriza pelos diálogos curtos que relatam as muitas aventuras da vida de um anti-herói, pertencente às classes populares, sempre vistas sobre seu aspecto grotesco.

Mario de Andrade considera a visão de autor de Memórias de um sargento de milícias, sobre o povo, maldosa e incorreta.

"... se diverte caçoando, sem a menor intenção moral, sem a menor lembrança de valorizar as classes ínfimas."<sup>92</sup>

Esta crítica à obra não nos parece correta. Provavelmente a forma humorística fosse a única aceitável aos olhos dos leitores da época. Manuel Antônio de Almeida faz uma pintura da sociedade marginalizada do Rio de Janeiro, com realismo. A pintura da personalidade dos personagens é caricata, mas sobre eles recai o olhar simpático do autor. O próprio Vidi-gal recupera sua imagem no decorrer do livro, quando se mostra vulnerável a uma mulher. No final o personagem é humanizado, e desce do poder, para transitar pela casa com pijamas e tamancos.

O herói Leonardo apesar de pertencer a esta tradição picaresca, tem traços marcantes do romantismo. Porém a narrativa de Manuel Antônio de Almeida tem uma clara intenção de desmontar o discurso romântico, através das muitas observações do narrador, que ironiza o espírito dos poetas e românticos. Vejamos algumas dessas observações:

Dizem todos, e os poetas juram e tresjuram, que o verdadeiro amor é o primeiro: temos estudado a matéria e acreditamos hoje que não há que fiar em poetas. Chegamos por nossas investigações à conclusão de que o verdadeiro amor, ou são todos, ou é um só, e neste caso não é o primeiro, e o último.<sup>93</sup>

... desta vez se tornou muito mais desembaraçado, quer porque já o negócio com Luisinho tivesse desasnado, quer porque agora fosse a paixão mais forte, embora esta última hipótese vá de encontro à opinião dos ultra-românticos, que põem todos os bofes pela boca, pelo tal primeiro amor — no exemplo que nos dá o Leonardo aprendam o quanto ele tem de duradouro.<sup>94</sup>

A característica mais marcadamente romântica do livro, está na concepção do personagem Leonardo, como herói mítico. Leonardo aparece, muito sutilmente, como um personagem de dupla paternidade, filho talvez, dos amores clandestinos de

Maria com o filho do tenente-coronel. Para reparar o erro do filho, o tenente-coronel será um eterno protetor não de Maria, mas do seu desastrado marido e de seu filho, pois Maria desaparece no segundo capítulo, abandonando marido e filho, para nunca mais voltar. Esta dúvida sobre a paternidade de Leonardo aparece nos cuidados do tenente-coronel, na indiferença sem ressentimentos do pai em relação ao filho e vice-versa. Como reforço deste caráter de confusão de paternidade, o menino terá, na verdade, um terceiro pai, o padrinho que o adotou.

Abandonado por Maria, Leonardo Pataca abandona também o filho, que acabará nas mãos do padrinho, que vai amá-lo de maneira obsessiva. O tenente-coronel sabendo do infortúnio vai se oferecer para tomar conta do menino, o que não será aceito pelo padrinho. Vejamos as reflexões que levavam o velho militar a propor o oferecimento:

"...decidiu tomar o menino sob sua proteção, e acreditou que, se conseguisse felicitá-lo, lavaria seu filho do pecado de ter desonrado Maria."<sup>95</sup>

Este aspecto da dúbia paternidade do herói é uma característica do herói romântico, que aparece assim, como filho de ninguém, sua origem ficando envolta numa nebulosa, como se o herói romântico fosse mais do que filho do homem.

Pode-se fazer uma aproximação entre o procedimento narrativo da Chartreuse de Parme de Stendhal, e de O sargento de milícias. Como no Sargento de milícias, a obra de Stendhal traz nela a desmistificação do sentimento romântico. As intervenções do narrador, tratam com ironia a questão da criação

romântica, mas o herói, no entanto não escapa ao seu papel mítico. Ambos, Leonardo como Fabrice, estão sempre protegidos por uma série de mulheres, estão envolvidos em quiprocós que não os levam nunca a tirar lições ou fazer qualquer elaboração crítica. Ambos têm o nascimento envolto numa dúvida paternidade. Ambos se sentem bem até na prisão. Fabrice não queria sair da prisão, e Leonardo se engaja como soldado do seu algoz.

Memória de um sargento de milícias é uma obra inserida no movimento romântico, mas que faz a crítica ao romantismo, e representa uma ruptura dos procedimentos narrativos românticos. Daí a dificuldade em ser qualificada dentro do romantismo. O Sargento de milícias está dentro desta linha de obras dificilmente enquadráveis dentro de qualquer movimento literário, como Jacques le Fataliste, de Diderot, Chartreuse de Parme entre outras. Essas obras, sem serem realistas, fazem uma pintura dos costumes da época e trazem informações históricas típicas do realismo.

## 7 - CONCLUSÃO

A influência dos escritores no jornalismo determinou o estilo de jornal do século XIX. Esta forma de conceber e de fazer o jornal representa uma perfeita síntese entre opinião e informação. O jornalismo literário é informativo: Machado de Assis deixou profundos conhecimentos sobre a sociedade brasileira; Dickens, fez uma pintura sem retoques, da sociedade inglesa na passagem para o sistema capitalista; Balzac foi o historiador da sociedade francesa. No século XIX jornalismo e literatura estão intimamente ligados. Conforme foi demonstrado ao longo deste trabalho a denominação de jornalismo literário, para o século XIX, é pertinente, e este jornalismo representa uma terceira vertente entre a opinião e a informação. As crônicas, os folhetins são fontes de informação inestimáveis sobre as sociedades que retratam. Críticos da sociedade de sua época, os escritores/jornalistas, através de todos os gêneros a que se dedicaram nos jornais, deixaram uma análise sutil sobre usos e costumes, que servem de material de estudo para historiadores e pesquisadores. E mais do que isto, a observação minuciosa da sociedade que os cercava, levaram esses escritores a fazer profunda análise da natureza humana.

Este trabalho comprova que a influência dos escritores no jornalismo não foi unilateral: não só os escritores determinaram o tipo de jornalismo literário, como a literatura sofreu influência do jornalismo. Através das crônicas e folhetins, os escritores criticavam os costumes, a política, as instituições da época, combinando crítica com informação. Mas,

preso à matéria de jornal, o produto literário vai sofrer as pressões que o atrelam a uma forma narrativa de total envolvimento com o leitor. A literatura do século XIX publicada nos jornais estará profundamente enraizada na realidade, no cotidiano, nas reais agruras dos seres humanos. Os escritores do século XIX moldaram um tipo de jornalismo, mas a literatura será determinantemente influenciada pelo jornal.

Os jornais do século XIX ainda não têm o compromisso com a informação objetiva e imparcial, que seria o sonho perseguido no século XX pelos homens de imprensa, mas começam a se afastar do pasquim de opinião tendenciosa de grupos e facções. O jornal do século XIX será um jornal de debates, todos os temas políticos e filosóficos serão debatidos e discutidos, mas a discussão será de outro nível. Os escritores elevaram os debates para o nível das idéias — as instituições serão questionadas e analisadas em profundidade. Enquanto Machado de Assis em tom irônico analisava as entranhas da nossa vida política, fazendo a cobertura do Senado, Dickens fazia o mesmo no Parlamento inglês, Seba Smith criticava o Congresso norte-americano, Balzac ironizava o governo da Restauração. Dostoiévski sofria constrangimentos de toda a sorte (prisão, pagamento de multa) em consequência dos artigos que escrevia. José de Alencar sem analisar a sociedade brasileira com a mesma perspicácia de Machado de Assis, foi um intelectual que refletiu sobre a sociedade, e as suas crônicas, expostas neste trabalho, comprovam a importância da leitura de José de Alencar para a compreensão do Brasil em meados do século passado.

O cronista/escritor fazia crônica da opinião — foram eles que melhor criticaram a sociedade de seu tempo — mas as crônicas eram também informativas. O escritor do século XIX fazia do seu ofício uma profissão de fé na verdade. Conscientes do papel de historiador do momento fugaz, eles informavam o que se passava a seu redor com a intenção de deixar um testemunho para a posteridade.

Se o jornalismo literário determinou e moldou a evolução do jornalismo, mudou também os rumos da literatura, que nunca mais pode privilegiar a reflexão em detrimento da ação. Em todos os escritores que passaram pela imprensa há algo em comum — estes escritores não deixam de observar a vida.

A partir da análise da influência do jornalismo na literatura, conclui-se que o movimento realista está inteiramente ligado ao jornalismo. Toda a matéria de jornal, do anúncio ao folhetim, tem compromisso com a informação. No jornal, tudo informa. Ao buscar a objetividade, ao tentar retratar em seus personagens as características universais do ser humano, ao se arvorar o papel de historiador dos movimentos sociais de que são testemunhas, não estão os escritores levando para a ficção os fundamentos do jornalismo?

A nível de texto, a influência do jornal sobre a literatura determinou uma forma narrativa própria. O grande mérito do folhetim está na sua força narrativa, como demonstramos ao longo do trabalho. Pressionado pelo público, que responde imediatamente — deixando de comprar o jornal, ou aumentando consideravelmente sua venda — o autor de folhetim teve que desenvolver uma técnica narrativa que prendesse o leitor. O

folhetim teve um alto poder de envolvimento com o público, um envolvimento só comparável na história da literatura, ao do teatro grego, em que havia envolvimento total entre público e obra.

No século XIX a literatura, pela primeira vez chega a um número maior de pessoas, e na Europa, pode-se dizer, atinge a massa. Todo o movimento literário do século está intimamente ligado a atividade jornalística. Pela primeira vez na história cria-se um mercado de trabalho para o escritor. Escrever passa a ser um ofício remunerado, enquanto, até então os escritores viviam do favorecimento dos nobres e poderosos. O melhor exemplo desta dependência dos escritores, foi o de Voltaire que contestador do Estado, vivia na corte dos déspotas esclarecidos.

O século XIX cria o ofício de escritor, ao que possibilitou esta evolução foi o jornalismo. O editor dos folhetins pagava regamente os escritores que lhes davam lucro. A imprensa atrelou a literatura ao cotidiano, às reais agruras do ser humano, afastou as utopias. Jornalismo e literatura realista se confundem. O século XIX deu forma definitiva ao romance, e pela primeira vez a prosa suplanta a poesia e os ensaios filosóficos na produção literária. O folhetim, neste aspecto, teve uma importante participação.

Além da missão de denúncia, a que todos mais ou menos se propunham — Dickens de maneira obsessiva, Balzac de forma atormentada e Machado de Assis de maneira mais velada — elas assumiam, também, a função de educar. O folhetim do século XIX tinha um compromisso com a massa recentemente alfabe-



tizada, e pretendia levar a cultura letrada para um grande número de pessoas. O movimento de massificação da cultura começa com o folhetim oferecido pelos editores de jornais, a preços baixos, para o grande-público. Aí começa o fosso entre o Brasil e os outros países. O jornalismo literário no Brasil não tinha por trás um movimento de alfabetização do povo. O nosso folhetim não representava o acesso dos proletários à cultura letrada. O folhetim brasileiro estava voltado para a própria burguesia, que em termos culturais vivia em autarcia — produzindo e consumindo para ela mesmo. O jornalismo literário no Brasil foi riquíssimo, produziu em termos relativos uma literatura tão rica quanto em outras partes do mundo, mas sem respaldo na evolução do movimento social, não representou a ascensão da massa à cultura letrada.

## 8 - BIBLIOGRAFIA

- 01) ALENCAR, José de. Ficção completa e outros escritos. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.
- 02) ----- . Ao correr da pena. São Paulo, Melhoramentos, (s.d.)
- 03) ALMEIDA, Manuel Antônio. Memórias de um sargento de milícias. São Paulo, Ediouro, (s.d.)
- 04) ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo, Martins, 1974.
- 05) AMOROSO LIMA, Alceu. Jornalismo como gênero literário. Rio de Janeiro, Agir, 1960.
- 06) ----- . Introdução à literatura brasileira. Rio de Janeiro, 1968.
- 07) BAHIA, Juarez. Jornal, história e técnica. MEC, 1960.
- 08) BALZAC, Honoré. Oeuvres de H. de Balzac. Paris, Alexandre Houssiaux, 1866.
- 09) BLAIR, Walter; FARMER, Paul; HORNBERGER, Theodore & WASSON, Margaret. The United States in Literature. Glenview, Illinois, Scott Foresman And Company, 1963.
- 10) BAUDRILLARD, Jean. De la séduction. Paris, Galilée, 1979.
- 11) BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, 1974.
- 12) BURNISTON, S. & WEEDON, Chris. Ideologia, subjetividade e o texto literário. In: da Ideologia, Rio de Janeiro.

- 13) CÂNDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. Vários escritos. São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- 14) ----- . A personagem da ficção. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- 15) CARPEAUX, Otto Maria. História da literatura ocidental. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1960.
- 16) CHIAPPINI, Ligia. O foco narrativo. São Paulo, Ática, 1987.
- 17) DICKENS, Charles. Grandes esperanças. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.
- 18) ----- . A casa soturna. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- 19) ----- . The personal history of David Copperfield. New York, J.P. Dent, 1926.
- 20) ----- . A tale of two cities. New York, Grosset & Dunlap, 1948.
- 21) ----- . The posthumous papers of Pickwick Club. New York, Grasset & Dunlap, 1930.
- 22) ----- . David Copperfield. Coleção Universidade de Bolso, (s.d.)
- 23) DOSTOIEVSKI. Crime et chatiment. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1950.
- 24) EMERY, Edwin. História da imprensa nos Estados Unidos. Rio de Janeiro, Lido, 1965.
- 25) ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- 26) FOSTER, E.M. Aspectos do romance. Porto Alegre, Globo, 1969.

- 27) GLEDSON, John. Machado de Assis, ficção e história. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- 28) GREBANIER, Bernard. The essentials of english literature. New York, Barrow's Education Series, 1948.
- 29) GUYON, Bernard. La pensée politique e sociale de Balzac. Paris, Armand Collin, 1947.
- 30) HUBBELL, Jay. American life in literature. New York, Harpers & Brothers Publishers, 1949.
- 31) JOBIM, Danton. Espírito do jornalismo. São José, 1960.
- 32) KOSTELANETZ, Richard. Viagem à literatura americana. Rio de Janeiro, Nórdica, 1985.
- 33) LUCKACS, Georg. Balzac et le réalsime français. Paris, Maspero, 1967.
- 34) MACHADO DE ASSIS. Obra completa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1986.
- 35) ----- . Obras completas. São Paulo, Jackson, 1957.
- 36) MAGALHÃES JUNIOR, Raymundo. Vida e obra de Machado de Assis. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- 37) MANKOWITZ, Wolf. Dickens of London. New York, Macmillan Publishing Co., 1977.
- 38) MASSA, Jean Michel. Dispersos de Machado de Assis. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965.
- 39) ----- . A juventude de Machado de Assis (1839/1870). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

- 40) MAUROIS, André. Promethée ou la vie de Balzac. Paris, Hachette, (s.d.).
- 41) MEIDER, Charles. The complet humorouf sketches and tales of Mark Twain. New York, Double Day Company, 1961.
- 42) MELO, Gladstone Chaves. Alencar e a língua brasileira. Conselho Federal de Cultura, 1912.
- 43) MENEZES, Raimundo. José de Alencar - literato e político. Rio de Janeiro, 1977.
- 44) MERQUIOR, José Guilherme. O fantasma romântico e outros ensaios. Petrópolis, Vozes, 1980.
- 45) MORSE, Richard. Peripheral cities as cultural arena. In: Journal of Urbain History, v. 10 n. 4, August 1984.
- 46) MURICY, Katia. A razão cética. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- 47) OLINTO, Antônio. Jornalismo e literatura. São José, 1960.
- 48) PEREIRA, Lúcia Miguel. História da literatura brasileira: prosa e ficção. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.
- 49) PEREIRA, Lúcia Miguel. Prosa de ficção - 1870 a 1920. Rio de Janeiro, José Olympio, 1950.
- 50) SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- 51) SODRÉ, Nelson Werneck. A história da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

- 52) SUSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual romance. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- 53) THIESSE, Anne-Marie. Le roman du quotidien. Paris, Le Chemin Vert, 1984.
- 54) TWAIN, Mark. Life on the Mississippi. New York, Harper & Brothers Publishers (s.d.).
- 55) ----- . The adventure of Tom Sawyer. Minneapolis, Amaranth Press, 1981.
- 56) VERISSIMO, José. História da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Record, 1974.
- 57) VIANA FILHO, Luis. A vida de José de Alencar. Rio de Janeiro, José Olympio - MEC, 1979.
- 58) VIANA, Hélio. Contribuição à história da imprensa brasileira (1812-1969). Rio de Janeiro, 1945.
- 59) VISCONDE DE TAUMAY. Reminiscências. São Paulo, 1923.
- 60) WEILL, Georges. Le journal - origines, évolution et rôle de la presse périodique. Paris, La renaissance du Livre, 1934.
- 61) WOLFE, Don M. et alii. American literature. Kansas, Mc. Cormick Mathers, 1966.

9 - NOTAS

- <sup>1</sup>WEILL, Georges (1934) p. 12
- <sup>2</sup>EMERY, Edwin (1965) p. 135
- <sup>3</sup>WEILL, op. cit. p. 210
- <sup>4</sup>EMERY, op. cit. p. 183
- <sup>5</sup>BAUDRILLARD, J. (1979) p. 84
- <sup>6</sup>MACHADO DE ASSIS, (1957) p. 112
- <sup>7</sup>ANDRADE, Mário. (1974) p. 125
- <sup>8</sup>ALENCAR, José de. (1955) p. 63
- <sup>9</sup>Ibidem, p. 63
- <sup>10</sup>Ibidem, p. 63
- <sup>11</sup>Ibidem, p. 39
- <sup>12</sup>Ibidem.
- <sup>13</sup>Ibidem, p. 43
- <sup>14</sup>Ibidem, p. 83
- <sup>15</sup>Ibidem, p. 141
- <sup>16</sup>Ibidem, p. 140
- <sup>17</sup>Ibidem, p. 141
- <sup>18</sup>Ibidem, p. 157
- <sup>19</sup>Ibidem, p. 149
- <sup>20</sup>Ibidem, p. 150
- <sup>21</sup>Ibidem, p. 90

<sup>22</sup>Ibidem, p. 91

<sup>23</sup>Ibidem, p. 19

<sup>24</sup>Ibidem, p. 286

<sup>25</sup>Ibidem, p. 287

<sup>26</sup>Ibidem, p. 288

<sup>27</sup>Ibidem, p. 298

<sup>28</sup>Ibidem.

<sup>29</sup>Ibidem, p. 299

<sup>30</sup>Ibidem.

<sup>31</sup>Ibidem, p. 301

<sup>32</sup>Ibidem.

<sup>33</sup>Ibidem, p. 303

<sup>34</sup>Ibidem, p. 308

<sup>35</sup>Ibidem.

<sup>36</sup>Ibidem, p. 312

<sup>37</sup>Ibidem.

<sup>38</sup>SODRÉ, N. Werneck (1966) p. 219

<sup>39</sup>ALENCAR, José de. op. cit. p. 70

<sup>40</sup>Ibidem, p. 72

<sup>41</sup>Ibidem, p. 146

<sup>42</sup>Ibidem.

<sup>43</sup>Ibidem.

<sup>44</sup>Ibidem, p. 163



<sup>45</sup>Ibidem, p. 164

<sup>46</sup>Ibidem, p. 165

<sup>47</sup>Ibidem, p. 225

<sup>48</sup>Ibidem.

<sup>49</sup>MACHADO DE ASSIS, (1957) p. 10

<sup>50</sup>ANDRADE, Mário. (1974) p. 89

<sup>51</sup>Ibidem, p. 108

<sup>52</sup>MACHADO DE ASSIS, (1957) p. 172

<sup>53</sup>Ibidem, p. 23

<sup>54</sup>Ibidem, (1986) p. 473

<sup>55</sup>Ibidem, (1957) p. 177

<sup>56</sup>Ibidem, (1986) p. 488

<sup>57</sup>Ibidem.

<sup>58</sup>Ibidem, (1957) p. 23

<sup>59</sup>Ibidem, p. 85

<sup>60</sup>Ibidem, p. 169

<sup>61</sup>Ibidem, (1986) p. 444

<sup>62</sup>Ibidem, p. 462

<sup>63</sup>Ibidem, p. 444

<sup>64</sup>Ibidem, p. 489

<sup>65</sup>Ibidem, p. 486

<sup>66</sup>MAGALHÃES JUNIOR (1981) p. 143 v.3

- <sup>67</sup> Ibidem, p. 145
- <sup>68</sup> GLEDSON, John, (1986) p. 144
- <sup>69</sup> MACHADO DE ASSIS, (1986), p. 1112 v. I
- <sup>70</sup> GLEDSON, John, (1986) p. 72
- <sup>71</sup> WEILL, George op. cit. p. 211
- <sup>72</sup> HUBBELL, Jay B. (1949) p. 439
- <sup>73</sup> Ibidem, p. 465
- <sup>74</sup> Ibidem, p. 467
- <sup>75</sup> TWAIN, Mark, (s.d.), p. 33
- <sup>76</sup> Ibidem, (1981) p. 12
- <sup>77</sup> MEIDER, Charles (1961) p. 183
- <sup>78</sup> TAUNAY (1923) p. 85
- <sup>79</sup> ECO, Umberto (1989) p. 140
- <sup>80</sup> MANKOWITZ, Wolf (1977) p. 32
- <sup>81</sup> DICKENS, Charles (s.d.), p. 27
- <sup>82</sup> Ibidem, p. 145
- <sup>83</sup> MAUROIS, André, (s.d.), p. 312
- <sup>84</sup> Ibidem, p. 595
- <sup>85</sup> LUKACS, (1967) p. 19
- <sup>86</sup> MAUROIS, André, op. cit. p. 267
- <sup>87</sup> ALMEIDA, Amanuel Antônio, (s.d.), p. 20
- <sup>88</sup> Ibidem, p. 52

<sup>89</sup>Ibidem, p. 56

<sup>90</sup>Ibidem, p. 85

<sup>91</sup>Ibidem, p. 11

<sup>92</sup>ANDRADE, Mário, (1974) p. 138

<sup>93</sup>ALMEIDA, Manuel Antônio, (s.d.), p. 86

<sup>94</sup>Ibidem, p. 86

<sup>95</sup>Ibidem, p. 35

## RESUMO

FERREIRA, Hérís Arnt Telles. O jornalismo literário. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Comunicação, 1990. 117 fl. mimeo.

No século XIX uma característica particular vai dominar o jornalismo, em várias partes do mundo: a participação ativa de escritores nas redações dos jornais, quer como editores, cronistas, editorialistas ou autores de folhetins. Esta participação foi de tal ordem que este período pode ser qualificado de jornalismo literário. Através da crônica os escritores/jornalistas vão deixar sua marca na informação precisa sobre usos, costumes e a vida política e parlamentar de seus países. Através do folhetim, os escritores farão a crítica sutil e profunda sobre a sociedade de seu tempo.

Nos século XIX jornalismo e literatura se confundem. Os escritores moldaram o jornalismo, mas o jornalismo literário interferiu determinantemente na literatura do século XIX.

## ABSTRACT

FERREIRA, Hérís Arnt Telles. O jornalismo literário. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Comunicação, 1990. 117 fl. mimeo.

In the 19<sup>th</sup> century, one particular characteristic dominated journalism in several parts in the world: the active participation of writers in newspapers, either as publishers, chroniclers and editorialists or as feuilletonists. The result of their influence is what may be called Literary Journalism. Precise information about habits and customs as well as political and parliamentary life can be found in chronicles of that time. Feuilletons made social and economical criticism subtly and deeply. However, not only writers shaped journalism. Literature also benefited from the close connection with journalism, determining a narrative form that favored action rather than reflexion.